Houston Stewart Chamberlai[n]



Deutsches Wesen

F. Bruckmann A.-G. München

Houston Stewart Chamberlain

Deutsches Wesen

Von demselben Verfasser sind während des Krieges im gleichen Verlage erschienen:

Kriegsaufsätze

Inhalt: Deutsche Friedensliebe / Deutsche Freiheit / Deutsche Sprache / Deutschland als führender Weltstaat England / Deutschland

Neue Kriegsaufsätze

Inhalt: Grundstimmungen in England und in Frankreich / Wer hat den Krieg verschuldet? / Deutscher Friede

Preis jedes Bändchens geheftet 1 Mark
Beide zusammen in einem Leinenband 3 M.

* * *

Die Zuversicht

Geheftet 50 Pfennig

* * *

Politische Ideale

Inhalt: Der Mensch als Natur / Die Verneinung / Der Staat / Wissenschaftliche Organisation / Richtlinien

Geheftet 1 Mark / In Leinen 2 Mark

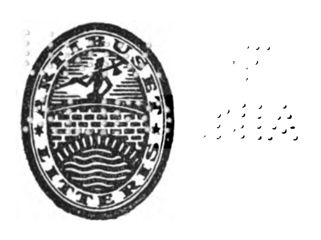
Houston Stewart Chamberlain

Deutsches Wesen

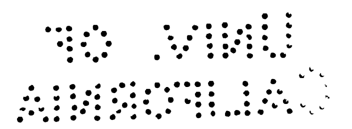
(Ausgewählte Aufsätze)

„Friede und Heil des ganzen Weltteils werden
auf Deutschlands Stärke und Freiheit beruhen."
(Jakob Grimm)

2. Auflage



F. Bruckmann A.-G., München 1916



Druck von F. Bruckmann A.-G., München

Hans Freiherrn von Wolzogen

sind diese Streifzüge auf sein ureigenstes Gebiet

in Freundschaft zugeeignet

Aufsatzfolge

Vorwort

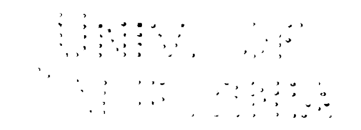
Wie wenig sich der Mensch selber kennt, habe ich wieder einmal erfahren: ich bildete mir ein, ich hätte vor dem Kriege nur wenige Aufsätze geschrieben; nun kommt ein lieber Freund, stöbert in seinen Papieren und in den meinen, durchforscht außerdem die Sammelmappen des Verlags Bruckmann und fördert mehr als 160 gedruckte Aufsätze aus meiner Feder an den Tag! Mir fehlte jetzt die Muße und die Gemütsruhe, sie auf Inhalt und Wert zu prüfen; wir alle haben andere Dinge im Kopf; und so stand ich im Begriff, die eifrige Freundesgüte unbelohnt zu lassen; da wurde ich aufmerksam, daß einige Arbeiten aus alter und aus neuer Zeit, aneinandergereiht, sich als Studien über die Eigenart deutschen Wesens, dort, wo es sich auf reinen Höhen bewegt, auffassen lassen. So entstand der Sammelband „Deutsches Wesen". Deutsche Fürsten: Wilhelm I. und Wilhelm II.; Schmiede an dem werdenden Deutschen Reiche: Luther und Bismarck; als Musterbeispiel des deutschen Weltweisen: Immanuel Kant; dann, als Dichter, Denker und hohe Menschen: Goethe, Schiller, Richard Wagner — diese bilden den Stoff der kurzen Aufsätze und ziehen manchen anderen unvergeßlichen deutschen Namen in den Zauberkreis, der bei jeder solchen Betrachtung entsteht.

In Deutschland leben gar manche griesgrämige, sauertöpfische, engherzte Mannsen, die mir meine Liebe zu deutschem Wesen mißgönnen und meinen offen bekannten Glauben an eine strahlende, weltbeglückende Zukunft dieses zu edelstem Tun befähigten und in hartem Kampf gereinigten Volkes als gefährliche, demagogische Aufwiegelei verdächtigen: sie mögen aus diesem Buche entnehmen, mit welchen „Deutschen" ich bisher Umgang pflog, wer mich über deutsches Wesen be-

lehrte, an welcher ewig lodernden Flamme die Fackel meines Hoffens sich entzündete. Reizen würde es mich, auch diese Afterdeutschen zu schildern — „das Gewurm und Geschwurm", wie ein Großer sie einst nannte; bilden sie doch eine bezeichnende Ergänzung „deutschen Wesens"; in diesen Tagen aber des Heldenringens richten sich die Blicke unwillkürlich nur nach oben, nach den strahlenden Gipfeln der Menschheit, die Schiller uns lehrte, stets im Auge zu tragen. Ich warne die Deutschen gegen diejenigen, die ihnen Nüchternheit und Maß und allgemeine Menschenliebe predigen; es sind Wölfe im Schafsfell, bestenfalls wirkliche Schafe. Nur glühende Begeisterung ist imstande, demjenigen, was auf allen Gebieten von den großen Deutschen geleistet wurde, einigermaßen gerecht zu werden; Begeisterung ist die einzige Gemütsbewegung, die den gewöhnlichen Durchschnittsmenschen über sich selbst hinaushebt und ihn zu edlen Taten befähigt; ohne Überschwenglichkeit, sagt Goethe, ist nie etwas Großes geleistet worden; wir sehen's im Kriege, es gilt aber nicht minder von den gewaltigen Aufgaben der kommenden Friedenszeit; Deutschland wird entweder groß, überschwenglich groß sein — nicht die Ausdehnung habe ich im Sinn, sondern die Leistungen — oder es wird zu einem Nichts im sengenden Hauche seiner Neider verschrumpfen. Die Mäßigkeitsapostel sind Vaterlandsmörder. Einen anderen Weg weisen uns die Männer, denen folgende Seiten in Ehrfurcht und dankbarer Liebe gewidmet sind.

Bayreuth, November 1915.

Houston Stewart Chamberlain



Erinnerungen aus dem Jahre 1870[1]

When to the sessions of sweet silent thought
I summon up remembrance of things past.
Shakespeare.

Zu den vielen Wundern der menschlichen Psyche gehört die festhaftende Erinnerung an Längstvergangenes. So erinnere ich mich gewisser Episoden aus meinem vierten und dritten Lebensjahr, ja, sogar an eine aus der Mitte meines zweiten Lebensjahres so deutlich, daß ich sie bis ins einzelne schildern könnte: es steht alles haarscharf im Hirne abgebildet wie das Negativ auf einer photographischen Platte; nur aber der eine einzelne Augenblick, vor welchem und hinter welchem dunkle Nacht herrscht. Mit den Jahren nimmt natürlich die Zahl der Erinnerungsbilder zu; was mich aber jenseits aller Erklärungsmöglichkeiten dünkt — Schopenhauer würde es „metaphysisch" heißen — ist das gleichsam Prophetische an manchen unter ihnen: ich will sagen, daß Geschautes, Gehörtes, Empfundenes, was im Hirne als dauernder Bestandteil des geistigen Besitzes lebendig bleibt, erst später, vielleicht nach Jahren, Bedeutung für die empfangende Seele gewann, im Augenblick der Aufnahme dagegen belanglos und nur des schnellen Vergessens wert war. So fuhr ich z. B. als vierzehnjähriger Knabe zum ersten Male in meinem Leben auf dem Vierwaldstättersee; es war im Monat August, und auf Bergen und Wasser lag die übermäßige Lichtfülle und das unheimliche Naturschweigen eines heißen Sommernachmittags, der in Regenströmen enden wird. Für solche Witterungs- und Landschaftseindrücke besonders empfänglich, hatte mich schon das Betreten des von plappernden Touristen besetzten Deckes gereizt und unduldsam gestimmt. Mürrisch nahm ich zwischen

---

[1]) Zuerst erschienen in der Zeitschrift „Der Merker", 15. April 1915.

schützenden Verwandten Platz und ärgerte mich, daß mein erwachsener Bruder, der am Ende der Bank saß, sich von einem kleinen, dicken, geschniegelten Franzosen mit Lackschuhen — einem Kerl, der inmitten dieser religiös verstummten Natur schier unerträglich wirkte — hatte ins Gespräch ziehen lassen, so daß jetzt, im lautesten Diskant abgeschnattert, das trivialste Zeug die Ohren marterte. Beim Hinausfahren aus dem Hafen von Luzern mußte unser Schiff einem einfahrenden ausweichen und kam dadurch recht nahe an die Landzunge von Triebschen; da unser Sitz dem Rigi zugekehrt war, merkten wir zunächst diese Annäherung an die Küste nicht. Auf einmal entsteht ein allgemeines Hallo- und Herbeirufen von einem Schiffsende zum andern; die auf der gegenüberliegenden Seite Sitzenden kommen zu uns herübergestürzt, die Feldstecherfutterale werden eiligst aufgeknipst, die Leute reißen sich die Gläser aus der Hand, alles fragt und antwortet, und den Wirrwarr durchdringt beherrschend die Schnatterstimme des kleinen, dicken Franzosen, der nach rechts und links Auskunft erteilt. „Ja, um Gottes Willen, was ist denn los?“ frage ich, indem ich mich unwillkürlich auch umwende. „Mais, c'est la maison de Richard Wagner!“ kräht mich das erregte Franzmännlein an, indem es auf der Silbe „nér“ das dreifach gestrichene C erreicht. Ich setze mich wieder hin und frage meinen Bruder, aber diesmal — um dem unausstehlichen Wichtigtuer zu entrinnen — auf englisch: „Wer ist Richard Wagner?“ „Ein berühmter deutscher Komponist.“ In Frankreich und in England, aller Kunst, allen Künstlern, ja, jeder künstlerischen Anregung irgendeiner Art so fern wie nur irgend ein Fidjiinsulaner, aufgewachsen, hatte ich den Namen nie gehört; er sagte mir also nichts, und doch habe ich ihn nie mehr vergessen. Nicht allein der Name blieb mir fortan Besitz, sondern die ganze soeben geschilderte Szene: ich könnte noch

heute — fünfundvierzig Jahre nach jenem Tage — den kleinen Franzosen malen; namentlich aber ist mein eigener Gemütszustand mir erinnerlich. Ärgerlich setzte ich mich wieder hin, Haus Triebschen den Rücken kehrend. Zwei Empfindungen betrübten mich: hier hatte sich ein Mann, gleichviel wer, ein abgelegenes Stückchen Erde ausgesucht, unzugänglich, von Wasser umspült, offenbar um mit den Seinen Ruhe zu genießen, und weil der Zufall ein Schiff in die Nähe verschlägt, da gaffen und spähen und stieren hundert Paar Augen, ob sie nicht dieser Einsamkeit etwas abstehlen können, anstatt sie zu verehren; außerdem fand ich diese kleinliche Neugier betrübend unschicklich angesichts der überwältigend großartigen Umgebung. Zum erstenmal im Leben war ich „Tourist“: sämtliche Fühlhörner meiner Seele zogen sich verletzt in die innerste Schale zurück. Völlig unerklärlich ist mir nun vor allem der Eindruck von Triebschen auf mein Gesicht. In späteren Jahren habe ich Triebschen häufig gesehen, es von der Land- und von der Wasserseite aus besucht, kein Erinnerungsbild ist aber annähernd so stark wie jenes erste; bei jeder Nennung des Namens steigt es mir vor die inneren Augen, während ich zu den späteren Gedächtnisbildern erst tastend den Weg suchen muß; und doch irre ich gewiß nicht, wenn ich schätze, daß ich das liebliche Bild nicht länger als zwanzig Sekunden betrachtete. Es mag ja sein, daß der strahlende Zauber des Tages, verbunden mit jener erhabenen Stimmung der Natur — teils vollendete Ruhe, teils beklemmende Ahnung heraufziehender Gewitter — Triebschen so wunderbar umrahmte, daß ichs nie wieder in solcher Vollendung erblickt habe; vielleicht wär' es mir auch rein als Landschaftsbild unvergeßlich geblieben; ich bezweifle dies aber: denn von der weiteren Fahrt nach Brunnen weiß ich nichts mehr, alles ist durch spätere Eindrücke verwischt, ausgelöscht; der kleine

Franzose entschwindet aus meinem Gedächtnis von jenem Augenblick ab plötzlich, als wäre er vom See verschlungen worden; auch alle die anderen Touristen, das ganze Schiff, wir selbst — nichts mehr weiß ich von jenem Tag, gar nichts: einzig der eine Eindruck blieb ewig lebendig wie eine Traumvision — Triebschen! und im Ohre klang mir nach der eine — unbekannte — Name: „Richard Wagner“.

Mit dieser Erzählung hoffe ich die Treue und Lebhaftigkeit meines Gedächtnisses beglaubigt zu haben, namentlich in jener Beziehung, die von den Fachleuten als „visuelles Gedächtnis“ bezeichnet wird; zum Auswendiglernen war mein Gehirn nicht organisiert — Verse, Regeln, Namen, alles läuft durch wie durch ein Sieb, wogegen das Geschaute merkwürdig fest haftet.

Meinen Augen war es nun im selben Jahre 1870 — einige Wochen vor der Fahrt an Triebschen vorbei — vergönnt gewesen, Zeugen eines weltgeschichtlichen Vorfalles zu sein, dem sehr wenige Menschen — vielleicht nicht mehr als zwanzig — beiwohnten; wer weiß, ob von ihnen heute noch einer am Leben ist? Auch hier handelt es sich nur um ein Gesehenes; Sinn und Tragweite des Vorganges waren mir im Augenblick völlig unbekannt; um so reiner aber erschauten die Augen, die weder durch Neugier an jene Stelle gelockt waren, noch irgend einer leidenschaftlichen Voreingenommenheit dienten.

In der zweiten Hälfte des Juni 1870 hatte ich zum ersten Male in meinem Leben deutschen Boden betreten und war nach kurzem Aufenthalt am Rhein in Ems eingetroffen, um mich dort einer längeren Kur zu unterziehen. Die genauen Tagesdaten weiß ich natürlich nicht mehr; doch besitze ich Anhaltspunkte: denn zur Feier der Schlacht bei Königgrätz traf eine größere Abteilung eines Infanterieregimentes in Ems

ein: ich sah sie vom Bahnhof aus an meinen Fenstern vorbeimarschieren und nachher bei der Parade vor dem König; an französische und englische Soldaten gewöhnt, machten diese preußischen Elitetruppen auf mich den Eindruck nie geahnter Kraft; der Anblick riß mich hin; das muß am 3. Juli gewesen sein. Ich war noch in Ems, als die Nachricht von der Schlacht (ich glaube es war die bei Weißenburg) eintraf, wo gerade dieses Regiment entsetzlich litt; in Ems wurde erzählt, von dem Bataillon, das wir so kurz vorher in jugendlicher Schönheit und Kraft hatten vorbeiziehen sehen, sei kein einziger Offizier und kaum ein einziger Mann unversehrt geblieben: es war das ein erschütternder, unvergeßlicher Eindruck.

Ems war sehr belebt: außer Deutschen, Engländern und Russen hielten sich auffallend viele Franzosen da auf, unter denen namentlich Jacques Offenbach, den sie, trotz seiner Kölner Herkunft, zu den ihrigen rechneten, Aufsehen erregte, sobald er sich auf der Promenade zeigte, auf Schritt und Tritt von dem größten Hund begleitet, den ich mein Lebtag gesehen habe. In den deutschen Badeorten wurde damals noch Roulette gespielt; infolgedessen kam ein viel bunteres und gemischteres Publikum zusammen als heutzutage. Frühmorgens 6 Uhr ertönte von der Kurmusik der übliche Choral; bis gegen 9 Uhr ging es am Brunnen lebhaft zu; dann leerte sich die Promenade zwischen Kurhaus und Kasino, um sich erst nachmittags zur Kaffeezeit von neuem auf zwei Stunden zu beleben; abends aber erreichte der Verkehr seinen Höhepunkt, denn da strömte alles zusammen, Patienten und Lebewelt; in dem promenadeartigen Kurgarten war nicht bloß häufig kein Stuhl übrig, sondern kaum mehr Platz zum Stehen und Gehen, und beim Kasino wogte die Menge ununterbrochen aus und ein.

In diesem wimmelnden Menschenhaufen hat nun gleich vom ersten Tag ab ein Mensch allein meinen Sinn gefangen genommen: König Wilhelm. Manche — vielleicht die meisten — haben seine Erscheinung unbedeutend gefunden; auf mich — und ich sollte ihn bis wenige Tage vor seinem Hinscheiden noch häufig sehen — hat er stets magisch gewirkt. Er war so vollendet schlicht, so gar nicht — wozu doch manche Hohenzollern neigen — à panache, so bestrickend freundlich und so heilig ernst. Die Menschenkenntnis, die aus der Wahl seiner Berater spricht — man denke außer an Bismarck nur noch an Roon und Moltke — genügt allein, seine geistige Bedeutung zu beweisen; dazu diese anbetungswürdige Beharrlichkeit der Treue! Es war das Ideal eines Monarchen. Man macht so viel Wesens über die Talente gekrönter Häupter: daran ist wenig gelegen, es dient meistens, die weit bedeutenderen Talente, die im Volke vorhanden sind, matt zu setzen; Urteil über Begabung und Charakter der anderen, der sichere Instinkt für reine und starke Menschen, ein Auge, welches Genie erkennt: das ist die eigentlich „königliche Gabe"; und von dem Manne, der einen Helmuth von Moltke dahin stellt, wo er hingehört, ihn dort gegen alle Kabalen hält und sich selbst schließlich der Vollmacht des gottgesandten Feldherrn unterzuordnen weiß, kann man mit Shakespeare ausrufen: every inch a king, jeder Zoll ein König! So war König Wilhelm.

Täglich sah ich in Ems den König: früh am Brunnen, meistens wieder nachmittags auf der Promenade, immer abends, wo er an der Wand des Kasino, nicht weit von der Treppe, zu sitzen pflegte. Am Tage trug der König häufig Zivilanzug, abends Uniform. Gewöhnlich war er nur von zwei Herren begleitet, manchmal nur von einem, selten von vier oder mehr; abends dagegen war häufig eine zahlreiche Gesellschaft um des Königs Tisch versammelt. Früh, bei dem

Gang zwischen den Bechern, fügte es sich öfters, daß er einer trotz der Morgenstunde auffallend elegant gekleideten Dame begegnete; man sagte, es sei eine polnische Gräfin, doch habe ich den Namen vergessen; mit ihr pflegte sich der König auf eine Bank niederzulassen, während die Herren seiner Begleitung ihren Spaziergang fortsetzten. Man glaube nicht, ich sei dem König nachgelaufen und habe ihn systematisch beobachtet; hätte ich es tun wollen, man hätte es mir verwehrt; doch auf dem beschränkten Raum und bei dem ewigen Hin und Her zum Brunnen und wieder zur Musik, war es nicht anders möglich, als daß man sich immer wieder begegnete; dutzende Male pflegten wir dem König auszuweichen und machten wir einen Umweg, um nicht an der Bank vorbeizukommen, wo er mit der schönen Gräfin plauderte. Er aber — der im Kurhaus Quartier genommen hatte — wollte offenbar ein Badegast unter Badegästen sein. Wer ihn nicht gesehen hat, kann sich diese vollendete Einfachheit kaum vorstellen: sie zeugte Verehrung und Rücksichtnahme. Polizeimaßregeln habe ich gar keine wahrgenommen; so stand z. B. der Abendtisch an einem Ort, wo alle Welt vorübergehen mußte, und rechts und links standen die anderen Tische jedem zur Verfügung; doch blieb dieser eine Tisch wie von einem Zauberkreise umgeben: niemand drängte sich heran, niemand blieb stehen; ich weiß nicht, war die Welt damals der Vulgarität weniger verfallen als heute, oder war es die ungezwungen auserlesene Höflichkeit des Königs, welche die Umstehenden zur Schicklichkeit erzog?

So verging Tag für Tag im Einerlei des Badelebens. Einiges über politische Spannung drang wohl durch die Zeitungen an unser Ohr, doch kein Mensch hielt es für bedrohlich, und nicht ein einziger Franzose reiste aus unserem Hotel ab. Nur allmählich zogen sich die Wolken zusammen.

Ich erinnere mich, wie bei Tisch einer sagte: „Bismarck wird heute Abend erwartet!“ da rief ein Zweiter, der querüber saß: „Er ist ja vorige Nacht dagewesen und ist in aller Frühe mit Sonderzug nach Berlin zurückgefahren.“ Doch ich achtete wenig auf diese Dinge, hatte ich doch einen großen französischen Maueranschlag am Kasino erblickt, der für den morgigen Abend die Künste des „premier prestidigitateur de Paris“ (des ersten Taschenspielers von Paris) versprach, was meiner Knabenphantasie mehr zu schaffen gab, als die Frage der spanischen Thronkandidatur. Halb und halb versprach mir mein Onkel, mich hinzunehmen. Das schwebende „Sein oder Nichtsein“, das im Laufe des Lebens so wechselnde Gestalten annimmt, bezog sich in dem Augenblick für mich mehr auf den famosen Prestidigitateur als auf Leopold von Hohenzollern.

Am folgenden Tag traf es sich nun, daß ich etwas in der Stadt zu besorgen hatte; mein Weg führte mich über die Kurgartenpromenade, am Kurhaus und am Kasino vorbei. Daß es der 13. Juli war, das meldet mir mein Gedächtnis nicht, ich erfahre es aus den Geschichtsbüchern. Selbst die Tagesstunde steht mir nicht als solche im Hirne gestempelt; was ich ganz deutlich sehe, ist die fast menschenleere Promenade, woraus ich mit Sicherheit schließe, daß es entweder mittags zwischen halb 11 und halb 12 Uhr gewesen sein muß, oder abends zwischen etwa fünfeinhalb und sieben; fast hätte ich letzteres vorausgesetzt, doch werde ich belehrt, es sei jedenfalls am Vormittag geschehen; ich persönlich kann das nicht entscheiden. Um so deutlicher erblicke ich die unbelebte Brunnenpromenade und mich selbst, wie ich — in einer Art traumhafter Stimmung — eilig dahinschreite. Vom Kurhaus her taucht plötzlich — in der Diagonale die Promenade durchquerend — eine noch rascher schreitende Gestalt auf, die meine

Aufmerksamkeit durch den ungewohnten Anzug erweckt: am hellen lichten Tage Frack, weiße Binde, Zylinder. Meine englischen Vorurteile waren eben so verletzt, wie wenn der Kellner mir Senf zu Hammelfleisch anbot! Das ist wohl ein Tollhäusler, dachte ich bei mir. Auf einmal fiel es mir aber klar wie die Sonne ein: das ist natürlich der Taschenspieler aus Paris! Ihm kann man den Aufzug verzeihen, der Frack ist ihm angewachsen. Sein Gesicht sah ich nicht deutlich, weil er schneller als ich, fast im Laufschritt daher sausend, das Lahnufer, an dem entlang ich ging, etwa zehn Schritte vor mir erreichte, um nun weiter zu eilen. Jetzt erst erblickte ich geradeaus eine Gruppe von Herren, die, zu zwei und zwei hintereinander, gemächlich dahinschritten, einige in Uniform, andere in Zivil. Das muß ja der König sein, sagte ich mir, und staunte, denn zu dieser menschenleeren Stunde hatte ich ihn nie getroffen, und nie in so zahlreicher Begleitung: es müssen mindestens acht, vielleicht zehn oder zwölf Herren gewesen sein. Inzwischen war der vermeintliche Taschenspieler wieder rechts in die Büsche verschwunden und muß dort gelaufen sein, was die Beine ihn nur trugen, denn plötzlich schießt er weit vorn aus ihnen wieder heraus, so daß er unmittelbar vor den König zu stehen kommt. Über diese Unverfrorenheit erschrak ich dermaßen, daß mir das Herz still stand. Doch nein, der König muß es nicht übel genommen haben; denn er reicht dem Taschenspieler die Hand, während dieser den tiefsten Bückling macht, den ich dazumal je gesehen hatte, und mit dem Rand seines Zylinders fast die Straße berührt. Ich dachte nicht anders als daß der berühmte Prestidigitateur den König ersuche, seine Aufführung durch die allerhöchste Gegenwart zu beehren und — da mich mein Weg ohnehin dort führte — schritt ich näher heran, von der halbunbewußten Hoffnung belebt, er würde

vielleicht dem Monarchen auf der Stelle irgendein wunderbares Kunststück vormachen, daß ihm der Mund nach mehr wässerig werde .... Doch es kam anders. Ich weiß nicht, geschah es spontan oder war es angeordnet: die Herren vom Gefolge traten alle einige Schritte zurück und bildeten eine Art Kreis oder Dreiviertelkreis, so daß der König und der Taschenspieler in der Mitte isoliert dastanden und gewiß niemand ein Wort hören konnte, was sie zusammen sprachen. In dem Augenblick drehte der eine Herr von der Begleitung den Kopf nach mir um und guckte mich an, als wollte er sagen: schau, daß du weiter kommst! Doch ich konnte nicht weiter. Denn die Begegnung hatte genau an der Ecke des Kasinos stattgefunden, auf der Flußseite, und durch den von den Herren der Begleitung gebildeten weiten Kreis war diese Straße gleichsam abgesperrt; ich hätte umkehren und rings um das Kasino auf der Stadtseite herum müssen; das paßte mir nicht; so blieb ich denn stehen. Mit einer leichten Wendung nach links hatte der König einen seiner Herren herangewinkt; dieser zog eine Zeitung aus der Tasche, legte sie auseinander und reichte sie dem König, worauf er sofort zurücktrat. Nun sah ich zu meiner Verwunderung — und sehe es noch heute — den König die Zeitung in der linken Hand vorgestreckt halten und mit der rechten Hand auf eine bestimmte Stelle weisen. War der befrackte Mann wirklich sehr kurzsichtig oder war er durch die Erregung blind geworden, ich weiß es nicht: ich sehe ihn tief gebückt, mit der Nase fast das Papier berühren. Der König streckte dann den linken Arm mit dem Blatt zurück ohne sich umzuwenden, der betreffende Herr des Gefolges sprang vor und nahm es ihm ab. Nur wenige Worte wurden da noch zwischen den beiden in der Mitte gewechselt. Von meinem Platz aus sah ich dem König ins Gesicht; eine merkwürdige Umwandlung

war in ihm vorgegangen; der sonst sich leicht bewegende Mann stand jetzt da wie von Marmor oder Bronze, das Antlitz in Falten erstarrt; er reichte dem vermeintlichen Taschenspieler die Hand nicht, als dieser sich wiederum und sogar noch tiefer der Erde zubeugte, vielmehr erwiderte er steif und kalt diesen Abschiedsgruß; der befrackte Mann richtete sich wieder empor, verneigte sich leicht gegen die Herren im Kreise und verschwand dem Kurhause zu ebenso stürmischen Schrittes wie er gekommen war. Auch ich eilte jetzt weiter meiner Wege.

Wie wurde ich bei Tisch ausgelacht, als ich mein Abenteuer erzählte und naiv überzeugt immerfort vom „Taschenspieler" redete. „Du einfältiger Bube," belehrte mich mein Onkel, „das war kein Taschenspieler, sondern irgend ein hoher Beamter." Von der anderen Seite des Tisches rief jemand: „Sicher ist das ein von Bismarck hergesandter vortragender Rat aus dem Auswärtigen Amte." Am Abend fiel aller Welt die Veränderung auf: zwar saß der König wieder an seinem Tische, und sein Kreis war zahlreich, er aber, anstatt wie sonst leutselig zu reden und vergnügt freundlich die Menge anzuschauen, saß in sich gekehrt, die Augen zu Boden gerichtet. Am folgenden Morgen ging in Ems die Märe, in des Königs Arbeitszimmer im Kurhaus habe die ganze Nacht Licht gebrannt. Mit einem Male war die Stimmung bei Bevölkerung und Gästen umgewandelt: in Gruppen standen die Menschen herum und sprachen erregt, Wagen auf Wagen eilte zum Bahnhof, scharfe Kriegsluft wehte; doch wußte man nichts Genaues und die Klügeren rieten zu ruhigem Abwarten.

Des Königs Abfahrt von Ems, am Nachmittag des folgenden Tages, habe ich schon vor Jahren in der „Jugend" geschildert.[1]) Es folgte die Kriegserklärung, die Flucht der Bade-

[1]) Vgl. den folgenden Aufsatz.

gäste; wir blieben ruhig bei unserer Kur, sahen die deutschen Truppen ausziehen, erlebten die Ankunft der ersten französischen Gefangenen. Eines Tages, als ich durch den Hotelgarten ging, rief mich mein Onkel, der in die Zeitungen vertieft dasaß: „Du bist Zeuge des weltgeschichtlichen Ereignisses gewesen, aus welchem dieser große Krieg hervorging: Dein vermeintlicher Taschenspieler, der den König auf der Promenade anredete, war der französische Botschafter Graf Benedetti!“

Bayreuth, 24. März 1915.

Kaiser Wilhelm II.[1]

> Ich rief im Stillen mir das Vergangene zurück, um, nach meiner Art, daran das Gegenwärtige zu prüfen, und das Künftige daraus zu schließen, oder doch wenigstens zu ahnen. Goethe.

Betrachten wir die geschichtliche Stellung Kaiser Wilhelm's des Zweiten, so ist die große mittlere Tatsache diese: er ist überhaupt der erste Deutsche Kaiser. Er ist es historisch und er ist es, weil er weiß, daß er es ist. Wohl hat es während 450 Jahren, von der Krönung Karl's des Großen bis zum Tode Friedrich's des Zweiten (mit Unterbrechungen), in Deutschland wahre Kaiser gegeben, doch römische, nicht deutsche. In Karl's des Großen offizieller Titulatur hinkt ganz bescheiden nach: „et per misericordiam Dei rex Francorum et Langobardorum"; Kaiser ist er aber als: „Romanum gubernans imperium". Die Römer sind es, die ihn zum Kaiser ausrufen, und von Byzanz erbittet er die Bestätigung seiner Kaiserwürde. Der Begriff des „Deutschen" ist hier ohne jeden Belang. Wir begehen also nicht bloß einen historischen Schnitzer, indem wir Barbarossa statt des großen zweiten Friedrich im Kyffhäuser harren lassen, sondern diese ganze Vorstellung eines wieder ins Leben gerufenen, früher schon dagewesenen Deutschen Reiches ist grundfalsch und verhindert das Verständnis der Gegenwart. Freilich spukt schon früh bei den Schriftstellern ein „rex Teutonicorum", ein „deutscher König", doch rechtlich und urkundlich wird ein derartiger Begriff erst im Augenblick anerkannt (Ferdinand I.), als jenes Geschlecht den Thron bestiegen hatte, welches durch die geographische Lage seiner Länder und die Zusammenstellung seiner Völkerschaften nicht berufen sein konnte, die wirkende

[1]) Zuerst erschienen in der Münchener „Jugend" vom 28. Mai 1900, Nr. 22.

Kraft zur Bildung eines echten Deutschen Reiches abzugeben. Ein wirkliches „Deutsches" Reich gibt es erst seit 1871. Kaiser Wilhelm I. aber hat sich zur Annahme der Kaiserwürde förmlich zwingen lassen, und zwar nicht aus Demut oder Rücksicht, sondern weil, wie Bismarck bezeugt: „er mehr die Macht und Größe Preußens als die verfassungsmäßige Einheit Deutschlands im Auge hatte" (Erinn. II, 57). Auch bei dem nachmaligen Kaiser Friedrich fand Bismarck nur ein bedingtes Verständnis für die Idee eines echten deutschen Kaisertums. Dagegen erfüllte das Bewußtsein seiner einstigen Kaiserwürde Wilhelm II. von Kindesbeinen an.

Für die geistige Entwicklung einer in einem entscheidenden historischen Augenblicke wirkenden Persönlichkeit ist es nun von ausschlaggebender Bedeutung, in welchem Verhältnis die fortlaufende Bewegung der politischen Ereignisse zu den fortlaufenden Phasen des Lebensalters dieser Persönlichkeit steht. In diesem Falle ist das Verhältnis ein äußerst günstiges. Nicht allein hat der jetzt regierende Monarch gegen keinen Nachbarn das Schwert gezogen und erblickt ihn darum selbst der Feind schuldlos, blutlos — dies ist doch mehr ein äußeres, wenn auch nicht unwichtiges Moment — nein, die letzten Etappen in der Entwicklung des neuen Reiches hat er selber miterlebt. Hat er auch nicht gefochten, er war doch schon sieben Jahre alt, als der innere Feind des im Entstehen begriffenen Deutschlands aufs Haupt geschlagen wurde, und als elfjähriger Knabe hat er es erlebt, wie sein Vater, sein Großvater, seine ganze Familie und mit ihr alle wehrbaren Männer Deutschlands gegen den äußeren Feind in den Krieg zogen, und hat mit eigenen Augen ihre ruhmgekrönte Heimkehr erblickt. Das Werden des Reiches ist ihm also ein persönliches Erlebnis, nicht eine vom Lehrer vermittelte Chronik, und das ist ein kostbarer Besitz.

Nichts kann geeigneter sein, einen zum Überschwänglichen geneigten Charakter zu zügeln und zu festigen, als das Erlebnis großer Ereignisse. Denn diese faßt er dann mit derselben eingeborenen Leidenschaftlichkeit auf und sie wirken richtunggebend auf sein ganzes Leben. Ich kann behaupten, ich weiß es aus Erfahrung. Denn als der große Krieg ausbrach, war ich in Ems, ein Knabe nur wenig älter als Prinz Wilhelm, und sollte ich hundert Jahre alt werden, nie werde ich die Abfahrt des Königs nach Berlin vergessen. Begeisterung, wilde Freude und Zorn wechselten in den Blicken und den Stimmen der dem Fürsten unaufhörlich zujubelnden Menge; er aber, sonst so wohlwollend, stand regungslos am offenen Fenster des Eisenbahnwagens, die edlen Züge wie versteinert in dem Ausdruck des furchtbaren, heiligen Ernstes, und es lag in dem Auge eine solche Tiefe der Trauer, ein so tragisches Bewußtsein der Verantwortung vor Gott, daß sich mir die Kehle zuschnürte und ich dem hohen Herrn wohl die Hand hätte küssen mögen, doch ein Hoch hervorzubringen unfähig gewesen wäre. Das ganze Geschlecht der Hohenzollern rief dieser eine Blick aus der Vergangenheit hervor. Der in schlichter Soldatengestalt dastand, war mehr als ein einzelner Mann, er war die Verkörperung eines Geschlechtes; ich erfuhr, was es bedeutet, König zu sein; der Blick schien von weit her, über Jahrhunderte von Not und Kampf und Sorge zu kommen, und er schaute weit, weit hinaus, unbeirrt, doch nicht jubelnd, sondern als sähe er Kampf über Kampf sich auftürmen. Wer als Erbe diesen Mann am Werke gesehen hat, wird niemals leichten Herzens sich auf Abenteuer einlassen.

Zugleich aber mit diesem kostbaren Schatz der Erfahrung besitzt der jetzige Kaiser etwas, was nur eine sehr wohlwollende Vorsehung damit verknüpfen konnte, nämlich die Gunst, jung

auf den Thron gekommen zu sein. Wilhelm I. und auch Bismarck sind beide Vollender; für beide ist es charakteristisch, daß sie in ein Gebäude, an dem schon Geschlechter gebaut, den Schlußstein einfügen. Wilhelm I. vollendet die spezifisch „preußische“ Mission des Hauses Hohenzollern; Bismarck vollendet — eigenwillig, selbstherrisch, titanenhaft — das, was Generationen der besten Deutschen nicht nur ersehnt sondern auch vorerstritten und gegründet haben. Jetzt galt es aber ein Neues: das zum erstenmal in der Geschichte fest geeinte Reich der Deutschen mußte nun wissen, was es mit der neuen Macht beginnen wollte. Jede Blüte birgt Samen, jede Erfüllung trägt Keime neuen Lebens, jeder Zuwachs an Kraft bedeutet einen Zuwachs an Pflichten. Zurückblickend auf die glorreiche Reihe seiner Ahnen, mußte der gekrönte Gewalthaber erkennen, jetzt habe die kreißende Zeit, indem sie sein Haus immer höher emporhob, eine Lage geschaffen, analog derjenigen, in welcher der Große Kurfürst die Regierung übernahm, analog nämlich insofern es jetzt gilt — durch eine Vereinigung von kühner, hochfliegender, phantasiemächtiger Erfassung der in einem Übergangszustand befindlichen Weltlage, verbunden mit einer leidenschaftslosen diplomatischen Interessenpolitik, den Gegnern und den höchst unzuverlässigen Freunden zum Trotz — die Grundlage zu einem neuen, erweiterten Deutschland zu legen. Und hier wie dort konnte eine derartige Aufgabe nur von einem Mann in Angriff genommen werden, der in der Fülle der Jugend sie übernahm. Das Wort vom „neuen Kurs“ ist ein weltgeschichtlich viel tieferes, als die Zeitgenossen ahnen; es bezeichnet einen historischen Wendepunkt. Und wurde es auch, wie alle solche Worte, halb unbewußt gesprochen, so bildet es doch keine zufällige Wendung. In einer seiner letzten Reden rief der Kaiser aus: „Blicken wir um uns her: wie hat seit einigen Jahren

die Welt ihr Antlitz verändert! Alte Weltreiche vergehen und neue sind im Entstehen begriffen.“ Dieser Mann weiß genau, um was es sich handelt, und mit dem schöpferischen Ungestüm jugendlicher Furchtlosigkeit hat er die Aufgabe erfaßt und glaubt fest (wie es in einer vor zehn Jahren gehaltenen Rede heißt): „daß es den Deutschen gelingen wird, diese Nebel und dunklen Stunden zu überwinden und bei kräftigem Vorwärtsstreben ihr Ziel zu erreichen.“ Doch ist bei ihm dieses Bewußtsein ein so lebendiges, daß zu der Zuversicht sich auch Sorge gesellt; denn der durchschnittliche deutsche Adelsprotz und Bierphilister sonnt sich in der neuen Herrlichkeit des Reiches und glaubt alles erfüllt; er ahnt nicht, daß die schwerste Arbeit jetzt beginnt, daß es jetzt gilt, erhabeneren Idealen mit Aufopferung und eisernem Willen nachzustreben; anstatt das gemeinsame Werk zu fördern, steht er hemmend im Wege, so daß dieser hellblickende Kaiser — dessen Augen in so charakteristischer Weise zwischen schwärmerischer Entrücktheit und kaltem, hartem Willensgebot wechseln — vor kurzem klagen mußte: „Mit tiefster Sorge habe ich beobachten müssen, wie langsame Fortschritte das Interesse und das politische Verständnis für große weltbewegende Fragen unter den Deutschen macht.“

Ich habe nicht die billige Rolle eines Propheten zu übernehmen, doch steigert sich meine Zuversicht, wenn ich diesen Mann im Laufe einer schon zwölfjährigen Regierung — gefesselt durch das allgemeine Wahlrecht derjenigen, welche nicht auf weltüberschauendem Gipfel stehen — dennoch alle Haupterfordernisse, wie sie sich aus dem Bewußtsein des neu zu Schaffenden ergeben, unverrückt im Auge behalten und mit großem Geschicke in günstigen Konjunkturen immer wieder vorbringen und nach Möglichkeit durchsetzen sehe. Nur mit aphoristischer Kürze kann ich das Gemeinte hier andeuten;

ich wähle zwei Punkte: nach außen die Seemacht, nach innen die Sprache.

Ob die kleinen Nationen von der Weltkarte verschwinden werden, darf man billig bezweifeln; doch de facto wenn auch nicht de jure sind sie bereits den großen unterworfen, und zwar infolge eines schon Jahrhunderte währenden, wirtschaftlich bedingten unentrinnbaren Entwicklungsprinzips. Und aus dem selben Prinzip entnehmen wir die unbezweifelbare Tatsache, daß die vier oder fünf Großmächte nur unter der einen Bedingung groß bleiben können, daß sie größer werden. Nie war der Kehrreim

„Mein Vaterland muß größer sein!"

für die Deutschen zeitgemäßer als heute. Zweihundert und fünfzig Jahre trennen uns vom Großen Kurfürsten; daß Deutschland nicht zu irgendeiner Art „Österreich", sondern zu einer festgeschlossenen Nation wurde, verdankt die Welt in erster Reihe dem „gewaltigen Seherblick"[1]) dieses Mannes, sodann seiner Tatkraft und der seiner Nachfolger. Wenn aber das neue Deutsche Reich innerhalb der nun folgenden zweihundertundfünfzig Jahre nicht zu einer weitausgedehnten Weltmacht heranwächst — und dies hängt nur und allein von seinem Willen ab — so schwindet es, infolge der relativen Abnahme, aus der Reihe der Großmächte, und sein Überschuß an Bevölkerung, sowie der größte Teil seiner unvergleichlichen geistigen und moralischen Leistungsfähigkeit, dient der Größe anderer Völker. Millionen von Deutschen sind dem Vaterlande schon im Laufe des 19. Jahrhunderts verloren gegangen. Von dem Großen Kurfürsten dürfte es feststehen, daß er kein Jahr zu früh auftrat; die Lage war eine so verzweifelte, daß der eine Mann sie nicht mehr retten

---

[1]) Rede Kaiser Wilhelms II. am 1. Dezember 1890.

konnte und es ohne das Genie seines Urenkels für Preußen und Deutschland schon zu spät gewesen wäre. Von Wilhelm II. wird man einst Ähnliches sagen. Der Blindeste muß doch einsehen, wenn er nur einen Augenblick aus dem engumzirkten Interessenkreise seines Heute und Morgen aufzublicken vermag, daß in dem Wettbewerb um Kolonien nicht eine Stunde mehr zu versäumen ist. Und daß dieser Kaiser, vom ersten Tage seiner Regierung an, die fortschreitende Ausbildung der Flotte als ein Hauptziel erkannt, daß er die technische Ausbildung auf diesem Felde sich persönlich angeeignet und somit als Sachkundiger eine Idee des Großen Kurfürsten — die so lange hatte ruhen müssen — wieder aufgenommen hat, das bedeutet so ungeheuer viel, daß jeder einsichtige Mann billig über manches andere hinwegblicken sollte, was ihm an den Anschauungen des Kaisers nicht behagen mag. Ohne Flotte läßt sich gar nichts machen; mit einer großen Flotte ausgerüstet, betritt Deutschland die Bahn, welche Cromwell England eröffnete, und kann und muß resolut darauf lossteuern, die erste Macht der Welt zu werden. Es hat die moralische Berechtigung dazu und daher auch die Pflicht. Und zwar sind Eroberungen mit Waffengewalt durchaus nicht das Ausschlaggebende; ist erst die Macht da, so stellt sich schon der Besitz ein — die Geschichte der englischen Kolonialbesitzungen bezeugt es; und ausschlaggebend (auch für den materiellen Vorteil) ist nicht so sehr der tatsächliche Besitz, wie jene moralische Wertung, die auf Macht beruht und die vor allem in der Sprache sich kundtut. Man betrachte nur die Fortschritte der deutschen Sprache in den Vereinigten Staaten seit dem Krieg von 1870!

Dies ist nun der innere Kernpunkt jener nach außen gerichteten Politik: die Sprache. Hierbei handelt es sich um etwas noch Größeres als das Deutsche Reich, es handelt sich um den

deutschen Geist. Denn kämen lediglich wirtschaftliche Fragen in Betracht, so könnte man sagen, es sei gleichgültig, ob der Crefelder Fabrikant und der Hamburger Reeder mit einem Chinesen oder mit einem Engländer handelt und ob der betreffende chinesisch oder englisch redende Korrespondent deutscher Herkunft ist oder nicht. Von Völkern kann man aber wie von Individuen behaupten: sie leben nicht um zu essen, sondern sie essen um zu leben. Das nationale Leben ist nichts — und gewiß keiner Flotte wert — wenn wir ihm nicht einen Inhalt geben, und die Form dieses Inhalts ist unzertrennlich an die Sprache geknüpft. Wer aber Form sagt, sagt viel; Form und Stoff lassen sich nicht scheiden. Eine Sprache kann dem Geist Flügel geben und dadurch den Inhalt des Lebens zu einem herrlichen gestalten; dagegen kann der Verlust einer Sprache dem Geist die Flügel ausreißen und ihn fortan unfähig machen, die Gedanken zu denken, für die er seinem Wesen nach bestimmt war. Und keine Überzeugung hege ich fester und heiliger als die, daß die höhere Kultur der Menschheit an die Verbreitung der deutschen Sprache geknüpft ist. Ich sage das, als ein Engländer, der seine Muttersprache innig liebt und der sich von einem Jakob Grimm über die Unvergleichlichkeit mancher ihrer Eigenschaften hat belehren lassen. Die englische Sprache ist aber eine Sprache der Extreme: Extase oder Geschäft; sie ist nicht die Sprache der Wissenschaft und nicht die Sprache der Philosophie; in ihr führt jetzt kein Weg weiter zu neuer Kenntnis und neuer Erkenntnis. Nun wurde aber vor vier Jahrhunderten die deutsche Sprache von zwei und einhalbmal soviel Menschen wie die englische gesprochen, heute — infolge der Weltstellung der alles an sich reißenden, mit sich amalgamierenden Angelsachsen — verhält sich die Verbreitung der deutschen Sprache zur Verbreitung der englischen wie 2 zu 3, und in nur hundert Jahren, wenn

es so weiter ginge, wie 1 zu 3 (nach Carnac's Berechnungen). Außerdem hat schon jetzt die russische Sprache die deutsche fast überflügelt. Das ist für die europäische Kultur und namentlich für die Zukunft der edelsten germanischen Menschheit ein unermeßliches Unglück. Jener erhabene Deutsche, Richard Wagner, sprach ein großes Wort, als er sagte, die Deutschen seien „zu Veredlern der Welt bestimmt". Diese veredelnde Mission ist an ihre Sprache gebunden; denn nicht die deutsche Industrie und der deutsche Landbau, sondern die deutsche Organisation des Staates, die deutsche Wissenschaft, die deutsche Philosophie, die deutsche Kunst und — so Gott will — die deutsche Religion sind es, welche die Welt veredeln können und sollen. Und darum, wer diese Sprache verbreiten hilft, ist mein Mann, mag er es anfangen, wie er will, und mag er selbst die Gegner über die Klinge springen lassen; nur ein Kaiser, der diese Aufgabe erfaßt, ist ein echter Kaiser der Deutschen.

Das alles sind bloß hastige Andeutungen eines Themas, über das man ganze Bücher schreiben müßte, und zwar mit Herzblut, nicht mit Tinte. Sie genügen aber, damit man zu dem Manne Vertrauen faßt, der kaum zwei Jahre auf dem Thron saß, als er eine durchgreifende Reform des deutschen Schulwesens anregte, und zwar mit dem einen bestimmten Zweck, fortan die deutsche Sprache beim Unterricht „Mittelpunkt" sein zu lassen. „Wir sollen Deutsche erziehen, und nicht Griechen und Römer!" rief der Kaiser bei dieser Gelegenheit aus. Daß er hier wie bei der Flotte nur langsam durchdringt, daran ist schuld, daß er nicht verstanden wird. Wahrlich, es ist ein tragisches Schicksal, heutzutage ein weitblickender Monarch zu sein; den schattenhaft verwehenden Gestaltungen des Tages entrückt, überblickt er ferne Zusammenhänge, das Herz ist voller Gaben, die Hand wäre tatenmächtig, er hat alles, nur nicht die nötige Gewalt. Dennoch brauche

ich nicht erst statistisch nachzuweisen, wieviel der Kaiser trotz aller Philologen und Parlamentarier durch die ganze Richtung seiner Politik für die Verbreitung der deutschen Sprache schon geleistet hat.

Es liegt mir ferne, in diesen kurzen Zeilen eine Panegyrik schreiben zu wollen. Ich stehe aber selber — wenn auch kein Kaiser — abseits von der rauschenden, staubaufwirbelnden Menge, dort, wo ich die Gipfel besser als die Heerstraße überblicke: und wenn ich auch die fast leidenschaftliche Opposition begreife, die sich so vielfach Luft macht, ich muß gestehen, ich sympathisiere mehr mit dem Kaiser als mit seinen Widersachern. Mit Goethe bekenne ich: „mein Gemüt neigt zur Ehrerbietung.“ Ich glaube nicht an Gottesgnadentum, ich glaube aber an die zwingende Macht eines großen Geschlechtes, welche den Ohnmächtigen stützt und den Mächtigen hebt, und welche — vor allem — dem Individuum eine überindividuelle Folgerichtigkeit und dadurch ganz besondere Fähigkeiten verleiht. Und ich meine, was man zunächst von einem Kaiser zu fordern oder zu erhoffen hat, ist, daß er ein guter „Kaiser“ sei; dieser ist noch mehr, er ist ein sehr bedeutender; und das kann ich behaupten, ohne in den Snobbismus der Anbetung, noch in die Roheit der Anflegelei zu verfallen.

Daß es über eine so fesselnde und zugleich so gewaltsam zum Widerspruch reizende Persönlichkeit noch viel zu sagen gäbe, bedarf keiner Versicherung. Ich habe aber heute nur den „Kaiser“ im Menschen, nicht den „Menschen“ im Kaiser in Betracht ziehen wollen. Und so möchte ich mit einem Hinweis auf jenen Punkt schließen, wo Kaiser und Mensch ineinander übergehen: die Religion. Des Kaisers anachronistische Rechtgläubigkeit wird viel kritisiert; ich teile sie nicht, ich halte sie aber für eine Grundfeste zugleich seiner Persönlichkeit und seiner monarchischen Kraft. Ist es auch nur die

Richtung des Gemütes, nicht die Gestalt des Credos, welche von Wichtigkeit ist, des Kaisers naiv-kirchliche Religion wird doch den Millionen des Volkes zugänglicher sein als Goethe's Religion der Ehrfurcht vor sich selbst und als Kant's und Schiller's nahe verwandte Religion der sittlichen Autonomie. Und Wilhelm II. weiß, daß ein Volk und ein König ohne Religion nichts wahrhaft Großes vollbringen können. Auch hierin bewährt er sich als ein geborener, echter Kaiser.

Die Regierung Wilhelm's II. trägt den Charakter eines aufgehenden neuen Morgens. Der Veteran des vergangenen glorreichen Tages begreift nicht dessen Berechtigung, er kann ihm keinen Geschmack abgewinnen; der Zukunftsschwärmer, die mehr oder weniger blonde Bestie der Dämmerung, begreift dagegen nicht, daß das Heute im Gestern wurzeln, und daß jede Gegenwart in wesentlichen Dingen eine Wiederholung der Vergangenheit sein muß, weil die Lebensgesetze die selben bleiben. Uns fehlt die Unmittelbarkeit, die Unbefangenheit der Anschauung; die Abendstimmung, um nicht zu sagen die Nachtstimmung, waltet vor, die Eule ist unser spiritus familiaris; und während die junge Zeit auf feurigem Rosse dem neuen Morgen entgegenbraust, kauern wir brütend am Boden, schaufeln alte Schädel heraus, verpesten die Luft mit modrigen Literaturen und schwüler dekadenter Kunst, theoretisieren über das, was war, und ruhen nicht, bis wir die lebendige Gestalt dessen, was ist, des gottähnlichen, zeugenden, gegenwärtigen Menschen zur wandelnden Mumie des verneinenden Kritikers verdörrt haben. Stets jedoch hat der Tag die Nacht, Siegfried den Wurm besiegt; auch bei uns soll es anders werden; und indessen sitzt schon auf dem neuen Throne des Reiches der Zukunft ein Mann, dessen Wesen in dem Spruche zusammengefaßt werden kann:

„Im Anfang war die Tat.“

Bismarck der Deutsche[1]

> Es war der Glaube an das wahre Wesen des deutschen Geistes, der einen deutschen Staatsmann unserer Tage mit dem ungeheuren Muthe beseelte, das von ihm erkannte Geheimniß der politischen Kraft der Nation durch kühne Thaten aller Welt aufzudecken.
>
> Richard Wagner.

Was meinen wir eigentlich, welcher genauen Vorstellung geben wir Ausdruck, wenn wir einen Mann, der sich vor Andren auszeichnet, also jedenfalls eigenartig ist, als den Inbegriff eines ganzen, mehr oder weniger gleichmäßig vorgestellten Volkes auffassen? So glaubt z. B. Milton in den Schöpfungen Shakespeare's das Echo aus den Wäldern Englands zu vernehmen, und Schlegel führt das Wort an, Shakespeare sei „der Genius der Britischen Insel“ — wobei das Wort „Genius“ der Vorstellung eines Inbegriffs, das heißt der Verkörperung des ganz reinen und darum kräftig klaren Sonderwesens nahekommt (vergleiche Grimm). Wir aber sehen uns unwillkürlich nach den anderen englischen Shakespeares um und finden sie nicht; ja, es taucht sogar aus Tiefen die Frage auf: bildet nicht dieser große Dichter — wenigstens in gewissen Beziehungen — einen polaren Gegensatz zu allem, was man als charakteristisch „englisch“ berechtigterweise bezeichnen kann? Wer nun Bismarck's Leben an sich vorüberziehen läßt, wer, gründlich beschlagen, an der Hand eines kurzen Leitfadens, wie wir jetzt einen ganz vortrefflichen von Valentin besitzen, sich in wenigen Tagen, besser noch in wenigen Stunden die Laufbahn des Begründers des Deutschen Reiches von Anfang bis Ende vergegenwärtigt, so daß die Kraft des einheitlichen Bildes auf den sinnenden Geist etwa wie der Eindruck eines Heldendramas wirkt — der wird

---

[1]) Erschienen in der „Bismarckbeilage“ der „Täglichen Rundschau“ vom 1. April 1915.

verstummen unter dem niederdrückenden Gefühl einer ungeheuren Tragik: der Tragik der Einsamkeit. Dieser Inbegriff des Deutschen steht unter Deutschen allein: das stimmt uns nachdenklich. So wenig sie sonst sich gleichen mögen, in einem Bezug zeigen Bismarck und Hamlet Ähnlichkeit: der eine kennt von Jugend auf nur ein Sehnen — das Land, den Wald, die lautlose Pürschjagd —, der andere sagt, die Umgrenzung einer Nußschale würde ihm genügen, sich als Monarch des unermeßlichen Weltenraumes zu empfinden; beide stellt das Schicksal in den Mittelpunkt von Hof und Staat und Politik, und weil sie nicht allein sind, sind sie einsam. Von dem Tage an, wo Bismarck (1864) im Abgeordnetenhause hören mußte, „das ganze preußische Volk sage sich von jeder Gemeinschaft mit ihm los", bis zu jenem 18. Januar, an welchem der soeben zum Kaiser Ausgerufene an dem Minister, der allein und gegen Alle das Werk vollbracht hatte, vorüberging, ohne ihn nur eines Blickes, geschweige eines Händedrucks zu würdigen, und bis zu jenen letzten Tagen der Verbannung, wo er bekannte: „Ich bin im Walde lange nicht so einsam, wie in den vorangehenden dreißig Jahren": immer steht er allein — allein in seinem Erkennen, allein in seinem Wollen, allein in seinem Vollbringen. Nicht bloß steht er einsam da, vielmehr brandet und braust Tag und Nacht um ihn ringsumher Haß, Neid, Todfeindschaft, Intrige, und um jeden seiner Schritte werfen Hinterlist und Tücke ihre verräterischen Schlingen. Und dieses unabsehbare Heer von Widersachern, das sind doch alles Deutsche! Von den vier Königen, unter denen Bismarck gewirkt hat, achtete ihn der erste, doch traute er ihm nicht, der zweite schenkte ihm sein Vertrauen, widerstrebte ihm aber fast Schritt für Schritt, der dritte lehnte von Anfang an die Politik Bismarck's in jeder Einzelheit ab, schrieb in den sechziger Jahren, er sei

„der allergefährlichste Ratgeber für Krone und Vaterland“, und von dieses Königs kurzer Regierung berichtet der Kanzler, es seien für ihn (Bismarck) „die schwersten Tage seines ganzen Lebens“ gewesen, der vierte entriß ihm — dem größten Staatsmann aller Zeiten — acht volle Jahre unberechenbaren Wirkens. ... Mit den verschiedenen parlamentarischen Körperschaften — den „Häusern der Phrase“, wie er sie nennt — steht Bismarck von Anfang bis Ende seiner Laufbahn in erbittertem Kampfe; gelingt es ihm, die eine Partei oder die andere für die Durchbringung dieses und jenes Gesetzes zu gewinnen, immer handelt es sich um vorübergehende, irgend einem Sonderinteresse zulieb abgeschlossene Vereinbarungen; eine Bismarck-Partei, eine Partei, entschlossen, dem gewaltigen Schöpfer des Reiches zu trauen, zu folgen, zu dienen, hat es nie gegeben. „Immer befinde ich mich in meinen Bemühungen einem Ring von Fraktionen gegenüber, wo ich voraussehe, daß jeder Schritt, den ich nach irgend einer Richtung tue, erfolglos sein wird.“ Mit dem Offizierkorps ist das Verhältnis wenig erfreulich: während des Feldzugs 1866 meidet Bismarck die höheren Offiziere möglichst, so unfreundlich benehmen sie sich gegen ihn, und 1870 meldet er seiner Gattin aus Versailles, „außer dem guten und klugen alten Moltke gefalle ihm der Generalstab überhaupt nicht“. Aus seinen eigenen Landadelskreisen ist ihm wohl kaum ein Freund zu allen Zeiten treu geblieben, und mancher hat mehr als niederträchtig gegen ihn gehandelt. Und was die breiten Massen des Mittelstandes und des Volkes anbelangt, ihnen war im neuen Deutschen Reiche durch das allgemeine Wahlrecht die Gelegenheit gegeben, sich zu Mitarbeitern am Werke des Einzigen aufzuschwingen, und daß sie diese Gelegenheit ergreifen würden, darauf hatte der Schöpfer der Verfassung gerechnet: sie aber zogen es vor, Bebel und Richter, Virchow

und Windthorst ins Haus zu schicken, sowie Konservative und Liberale, die sich in bezug auf den „politischen Kuhhandel“ gleichkamen. Nichtsdestoweniger ist es gewiß kein Irrtum, wenn wir Bismarck für ebenso typisch und mustergültig „deutsch“ halten, wie es gewiß ist, daß nur das eine englische Volk einen Shakespeare gebären konnte. Es tut aber gut, sich zu überlegen, wie es sich mit diesem „Deutschsein“ verhält.

Da kommt es zunächst darauf an, ein Verhältnis zu würdigen, das dem Physiker und Chemiker geläufig, den meisten Menschen jedoch nicht nach Gebühr bekannt ist: im Kopf machen zwei und zwei vier, und nochmal zwei dazu sechs, die Linie wird länger, die Menge nimmt zu, weiter nichts; in der Natur dagegen bedingt häufig der Zuwachs von Gleichem zu Gleichem eine Umwandlung des Wesens. So besteht z. B. das Gas „Sauerstoff“ aus kleinen Molekeln, deren jede aus zwei gleichmäßigen Atomen zusammengesetzt ist; gelingt es, zu den zwei Atomen ein drittes völlig gleiches hineinzuzwingen, so daß jede Molekel nicht mehr zwei, sondern drei Atome umfaßt, dann ist ein neuer Stoff, „Ozon“, entstanden, der sich durch Farbe und Geruch sowie auch durch den Besitz einer wirksameren Energie von dem gewöhnlichen Sauerstoff wesentlich unterscheidet. Für die Erkenntnis der Eigenart außerordentlicher Männer besitzt diese Tatsache — und die Stofflehre bietet ähnliche so viele man will — mehr Wert als den einer bloßen Fabel oder Allegorie; sie vermittelt wahre Einsicht. Das nüchterne, praktische englische Volk bringt den gewaltigsten Seher der menschlichen Lebenstragödie hervor; die an politischem Scharfsinn besonders spärlich begabten Deutschen erzeugen das vollendete politische Genie: der Abstich ist ein Beweis der Verwandtschaft, ja, mehr als das, ein Beweis für die außerordentlich starke Durchsättigung mit den die Besonderheit des Volkes aus-

machenden Eigenschaften. — Unser Sauerstoff-Ozon führt uns aber noch einen Schritt weiter. Das Ozon weist Ähnlichkeiten mit völlig fremden Stoffen auf, so z. B. mit Wasserstoffverbindungen, von denen es manchmal schwer fällt, es zu unterscheiden, was bei dem Sauerstoff nie vorkommt. Gegensätze können also auf nahe Verwandtschaft, Übereinstimmungen häufig auf unverwandte Herkunft deuten. Ebenso muten uns die Universalität und Objektivität, überhaupt die reine, sinnende Betrachtung Shakespeare's wie deutsche Anlagen an, während Bismarck's schmerzhaft einseitiges Interesse für Politik — von dem er selber sagt, es habe alle anderen Neigungen in ihm „nach und nach aufgefressen" — ein Zug ist, der gar nicht an deutsches, um so mehr an englisches Wesen gemahnt. Wenn also Bismarck als alter Mann einmal sagt, er fühle sich „wohler und zufriedener", wenn die Mehrheit seiner Mitbürger ihn hasse, als an den Tagen, wo sie ihm zujubele, so entnehmen wir daraus die Belehrung, daß er seinen Landsleuten um so fremder und ungeheuerlicher vorkam, je echter und intensiver er als „Deutscher" dachte und handelte.

Nun folgt aber die andere Seite der Betrachtung. Das bewußte Denken — wenn nicht Vernunft als bedächtiger, weitblickender Reiter die Zügel führt — ist oft ein arger Irreleiter; rein wirkender Instinkt urteilt mit Sicherheit. Noch stritt sich Hof und Stadt um Shakespeare's Wert und suchten die Kollegen ihn schlechtzumachen, und schon hatte das Volk das Epitheton „sweet Shakespeare" gefunden, von ihm in den gleichen Worten wie ein Mann von dem geliebten Mädchen redend, während der eine Southampton ihm Herz und Vermögen gewidmet hatte, beide instinktiv erratend, was einzig dem Dichter nottat und geschenkt werden konnte und mußte: Liebe. Welche Beachtung verdient eine

solche Tatsache, wenn wir uns die Gewalt und Unerbittlichkeit, die Tiefe und Schreckensfülle der Bühnenwerke Shakespeare's vergegenwärtigen! Was ein Bismarck für sein Werk brauchte, war Vertrauen. Und da hat sich in dem einen Manne, Wilhelm dem Getreuen, der Instinkt für das, was der heiligen Sache des gesamten Deutschtums frommte, wunderbar und ewig bewundernswert verkörpert, später dann in dem eigentlichen „deutschen Volke", überall, wo es unvermittelt spontan sich zu äußern Gelegenheit fand, zum deutlichen Beweis — jetzt im Jahre 1914 erneuert beigebracht —, daß der Reichstag ebensowenig wie irgend ein anderes Parlament Erkenntnisse und Stimmungen des Volkes widerspiegelt. Ich wüßte nicht, wo des Menschen „geeinte Zwienatur" in der Weltgeschichte so deutlich und ergreifend zutage träte wie in dem Verhalten des verehrungswürdigen Königs und Kaisers gegen den gewaltigen Mann, der wie eine von himmlischen Mächten hergesandte Verkörperung des unbewußten deutschen Wollens und Müssens, in dem einen zu unheimlich hellseherischem Bewußtsein erwacht, vor ihm stand. Eine gewisse, offiziös begünstigte Tendenz, die Sache so hinzustellen, als sei König Wilhelm der Erfinder und Gestalter, Bismarck der Diener und Ausführer, hat nicht nur den Nachteil, die offenkundige Wahrheit in ein phrasenhaftes Nichts aufzulösen, sondern sie zerstört gerade dasjenige, was in seiner Beispiellosigkeit alle Zeiten zu staunender Bewunderung des Monarchen anregen wird. Durch die Treue wird er Mitbegründer des Reiches. Schenkt uns einstens der Himmel einen großen Dichter, der die Geschichte der Reichsentstehung zu gedrängter Prägnanz verdichtet und formt, kein Motiv wird ihm mehr am Herzen liegen als dieses einzig von einem Poeten vollkommen zu erfassende des stolzen und eigenwilligen Fürsten, der zuerst die Be-

deutung des ihm dem Wesen nach fremden Mannes erkennt und dann — von einem untrüglichen Instinkt geleitet — ihm durch dreißig Jahre Treue hält, Schritt für Schritt dem kühnen Steuermann nachgibt, nachdem er sich Schritt für Schritt ihm widersetzt hat. Hier sehen wir die kindlich reine Gläubigkeit des Königs am Werke; der schlichte Mann besitzt Kraftquellen, die dem Skeptiker verschlossen geblieben wären; seine Seele empfängt Belehrung, die er für höher einzuschätzen weiß als die Gründe seines Verstandes und die überkommenen Vorurteile seiner Umgebung. Richard Wagner schreibt 1871 in einem Briefe: „Der Gang der Bildung des neuen Reiches ist wundervoll. Hier hat alles aus tiefem Instinkt und unvertilgbaren Anlagen gewirkt.“ Und wenn wir nun diesen Instinkt des Königs, der dann millionenhaft im ganzen deutschen Volke — sofern es der Politik fernstand — aufloderte, in einem einzigen Satze zusammenfassen wollten, was müßten wir darüber aussagen? König und Volk hatten erkannt, daß von allen Deutschen Bismarck der deutscheste war. Die guten Absichten der Widersacher wollen wir nicht anzweifeln; rückblickend erkennen wir aber klar: bei allen wurzelte der Fehler in der Unzulänglichkeit der deutschen Einsicht, wogegen Bismarck überall das einzig echt Deutsche vertrat. Nur-Preuße sein war ebenso verfehlt wie Preußengegner sein; einzig Bismarck steuerte zwischen beiden Klippen geradeaus. Es war ebenso falsch, für die Rechte des Augustenburgers sich zu erhitzen wie den dänischen Forderungen nachzugeben; es war ebenso verfehlt, Revolution zu machen und Republik zu predigen, wie es falsch war, irgend ein Heil vom kaiserlichen Wien zu erhoffen. Die zweijährige Dienstzeit einführen und die Heeresausgaben herabsetzen, wie das die Majorität des preußischen Abgeordnetenhauses am Vorabend der entscheidenden Jahre wollte,

das hieß einfach, Deutschland im Mutterschoße ermorden zugunsten Frankreichs, Englands, Rußlands; Bismarck aber, als er es verhinderte, mußte sich von seinen Landsleuten „Französling“, „Napoleonid“, „Staatsstreichskandidat“ usw. schimpfen lassen. Und das geht immer so weiter bis zu jenem letzten gewaltigen Werke seines Lebens — jetzt selbst von den Feinden Deutschlands als dessen höchster Ruhmestitel anerkannt — die Grundlegung der sozialen Gesetzgebung: von allen politischen Parteien bekämpft, von Bismarck — unter erzwungenem Verzicht auf manche seiner großartigsten, segenvollsten Pläne — Stein für Stein errichtet. Wir Heutigen wissen, welch ein im besten Sinne des Wortes deutsches Werk hier mit heldenmäßigem moralischen und sozialpolitischen Mute erfunden und hingestellt worden ist, ein Rückgrat zu der Volkskraft, die sich 1914—15 kundtut.

Hiermit finden wir uns auf die anfänglichen Betrachtungen zurückgewiesen, wo wir die außerordentlichen Männer die Schranken des im engeren Sinne einen Volkscharakter Bezeichnenden überschreiten sahen. Ein alter Satz der Weltweisheit lehrt: einer Aufgabe vollkommen gerecht wird nur, wessen Brust darüber hinaus noch überschüssige Kraft birgt. Bismarck der Deutsche war mehr als bloß ein Deutscher: darum unterlag er manchem Hemmnis nicht, darum übertraf sein Erkennen und sein Können das der Anderen, darum war er fähig, den Rahmen des deutschen Wollens und Vollbringens ganz auszufüllen, und dürfen wir ihn preisen als einen Inbegriff des Deutschen.

Bayreuth, 7. März 1915.

Martin Luther

ein ergänzender Abschnitt zu den „Grundlagen des neunzehnten Jahrhunderts" [1]

Ein Volk sind die Deutschen erst durch Luthern geworden.
Goethe.

Luther — ein politischer Held: dieser Ausdruck, der, wenn ich nicht irre, zweimal in den „Grundlagen" vorkommt, hat einige Leser verletzt, anderen wenigstens ein Kopfschütteln verursacht. Hier möge es unerörtert bleiben, ob es mir an Deutlichkeit oder den betreffenden Lesern an Phantasie gefehlt hat. Ein Buch will aus dem Ganzen verstanden werden. Die Begriffsbestimmung des Wortes „Politik" war bei mir weit gezeichnet und umfaßte alles, was den Staat gestaltet, namentlich auch die Kirche; außerdem schwebte mir vor, daß den Deutschen eine besondere Auffassung von „Politik" zukomme, die wir zuerst gerade bei Luther kennen lernen und später bei Kant theoretisch ausgebildet und bei Bismarck (wenigstens teilweise) in die diplomatische Praxis umgesetzt finden. So verschieden diese drei Männer in allem sind: aus ihnen kann man lernen, was deutsche Politik im Unterschied von römischer und romanischer Politik ist.

In einem Abschnitt, der „Politik" überschrieben ist, war es nun natürlich und geboten, vom Politischen zu reden; außerdem war in einem früheren Teil des Werkes von der — bereits ein halbes Jahrtausend vor Luther geforderten und unterdessen durch das Blut ungezählter Märtyrer geweihten — religiösen Reformation die Rede gewesen, und an der Hand der Tatsachen war gezeigt worden, daß eine rein und ausschließlich religiöse Bewegung niemals einen durchdrin-

[1] Dieser Aufsatz war bisher unveröffentlicht.

genden Erfolg gegen die römische Hierarchie erfechten konnte. Rom ist Religion, Rom ist aber auch Politik und war es zu jenen Zeiten fast ausschließlich; über die politische Idee Roms konnte nur eine andere politische Idee siegen; die Idee der Civitas Dei war an und für sich eine große, heilige Idee; nur eine große, wahrhaftige, begeisternde Idee konnte erfolgreich gegen jene, wenn auch noch so entartete, auftreten; indem Luther ausrief: „Für meine Deutschen bin ich geboren; ihnen will ich dienen!" schob er dem politischen Chaos des päpstlichen Europa einen Riegel vor; das neue politische Ideal war gegeben: das Vaterland! Und zwar als die bestimmte Vorstellung eines seelisch Besonderen, Unvergleichlichen. Von den Schriften der deutschen „Gottesfreunde" sagt Luther: „Ich dank' Gott, daß ich in deutscher Zungen meinen Gott also hör und find, als ich, und sie mit mir, anher nit funden haben, weder in latinischer, griechischer noch hebreyischer Zungen. ... Wir werden finden, daß die deutschen Theologen ohn Zweifel die besten Theologen sein." Und so legt er sich in reifsten Jahren den Ehrennamen zu: „der Deutschen Prophet"! „Luther" — so heißt es in den Grundlagen — „ist der erste Mann, der sich der Bedeutung des Kampfes zwischen Imperialismus und Nationalismus vollkommen bewußt ist ..... und während er Fürsten, Adel, Bürgertum, Volk zum Kampf aufruft, läßt er es durchaus nicht bei diesem negativen Werke der Auflehnung gegen Rom bewenden, sondern schenkt im selben Augenblick den Deutschen eine ihnen allen gemeinsame, sie alle verbindende Schriftsprache und faßt die eigentliche politische Organisation an den zwei Punkten an, die für die Zukunft des Nationalismus entscheidend waren: Kirche und Schule." Das sind politische Taten.

Eine andere Frage tut sich jedoch auf, sobald man den Blick weniger ausschließlich auf den allgemeinsten Zusammen-

hang der geschichtlichen Geschehnisse richtet und die Persönlichkeit des wunderbaren Mannes näher ins Auge faßt; dann fragt man sich verwundert, wie es möglich ward, daß die folgenschwerste politische Wirkung der neunzehn christlichen Jahrhunderte von einem innerlich und äußerlich der Religion gewidmeten Menschen ausging? Im Drange des überreichen Vorhabens kam ich vor achtzehn Jahren nicht dazu, dieser Frage Aufmerksamkeit zu schenken; mein Werk eilte ungestüm gen Ende; heute möchte ich versuchen, das Versäumte nachzuholen, doch ohne den in jenem Werke gegebenen Rahmen des Weltgeschichtlichen und knapp Bezeichnenden zu überschreiten — etwa wie das dort für Paulus, Augustinus, Loyola versucht wurde.

* * *

Das Gegensätzliche — logisch betrachtet, das sich Widersprechende — scheint in der Menschennatur als ein Gesetz ihres Seins zu liegen; darüber zu philosophieren ist hier nicht der Ort; was wir aber an Luther lernen können — wie an Paulus und Augustinus, an Descartes und Kant, an Leonardo und Wagner, an Friedrich und Bismarck — ist, daß dieses Nebeneinanderbestehen gegensätzlicher und insofern auch widersprechender Elemente im Geist und im Gemüt einer sonst gesunden und abgeschlossen einheitlichen Persönlichkeit um so kräftiger und dadurch auch um so verblüffender und für den oberflächlichen Blick verwirrender zum Ausdruck kommt, je eindringlicher die Wechselfälle des Schicksals ihr dazu Veranlassung geben und je gewaltiger diese Persönlichkeit die Kraft sich zu äußern besitzt. In einem seltenen Maße hat bei Luther beides mitgewirkt: das Schicksal schuf ihm Gelegenheiten von einer Tragweite, wie sie die Geschichte

nicht häufig bietet, und seiner Seele stand eine Sprachgewalt zu Gebote, die fast ohne Vergleich ist.

Bei Luther können wir sogar den Widerspruch dort fassen, wo er am weitesten klafft: nämlich zwischen angeborener Neigung des Gemütes und aufgedrungenem Geschick. Luther ist von Hause aus heiter und empfindsam, ein wackerer Gesell, der Freundschaft und dem Gesang zugetan, dem Übermut nicht abgeneigt; seine Stimme ist sanft; er ist ein liebevoller Freund, später ein zärtlicher Gatte und Vater — seine Witwe erzählt davon in rührenden Worten. Dennoch wog der angeborene Hang zur Einsamkeit bei ihm vor, denn sein Sinn war von jung auf unverrückbar auf Vertiefung des Denkens und auf Heiligung des Wollens gerichtet — „geisthüngrig und gnaddürstig", wie er es nennt. Mehr, als die meisten es ahnen, war Luther — der in litteris wohlbewanderte magister artium — ein frommer und in sich gekehrter Gelehrter, dessen Sinn so ganz auf die Ewigkeit gerichtet war, daß er den Dingen dieser Welt gern ihren Lauf ließ. Staupitz, sein edler Seelsorger, schilt ihn einen „Grübler". Der dramatischen Wirkung zulieb pflegen populäre Darstellungen dem jähen Schreck, der Luther zur Weltflucht veranlaßt habe, eine übertriebene Wirkung zuzuschreiben; offenbar erfolgte die Wendung zu Gott und zur Gottesgelahrtheit aus einem so unwiderstehlichen inneren Drang, daß er sogar den Geboten seines strengen Vaters zu trotzen den Mut fand. Am liebsten hätte er lange Jahre in der Stille seiner Mönchszelle gearbeitet, gebetet, gerungen. Selbst ein akademisches Lehramt tritt er widerstrebend an, denn es entreißt ihn der Beschaulichkeit. „Aufgedrungen worden, ist mir mein Lehramt," schreibt er, und zwar nicht etwa aus späterer Perspektive, sondern im Jahre 1509, als der Sechsundzwanzigjährige soeben zum Professor an der Universität ernannt worden war.

Dreißig Jahre später sagt er in dem Vorwort zu der ersten Gesamtausgabe seiner deutschen Schriften: „Ich selber (daß ich Mäusedreck auch mit unter den Pfeffer menge) habe sehr viel meinen Papisten zu danken, daß sie mich durch des Teufels Toben so zuschlagen, zudränget und zuängstet, das ist, einen ziemlich guten Theologen gemacht haben, dahin ich sonst nicht kommen wäre.“ Noch mehr widerstrebte er dem Predigt- und Seelsorgeramt, das ihm sechs Jahre später zufiel; darüber besitzen wir Dutzende von Zeugnissen aus seinem Munde. Der Zufall einer Erkrankung des Stadtpfarrers von Wittenberg zwang ihn, stellvertretend einzuspringen; Gott und Menschen gaben den großen Prediger nie wieder frei. Er selber erzählt: „Zum Lehr- und Predigtamt bin ich mit den Haaren gezogen; hätte ich aber gewußt, das ich itzt weiß, so hätten mich kaum zehen Roß dazu ziehen sollen“; und noch 1530 schreibt er: „Für mich zu reden, wollt ich kein lieber Botschaft hören, denn die, so mich vom Predigtamt absetzt“. Feiern wir am 31. Oktober das Anschlagen der Lehrsätze über den Ablaß an den Toren der Wittenberger Schloßkirche als die Geburtsstunde der Reformation, so machen wir uns jedenfalls eine ganz andere Vorstellung von Luther's erstem Auftreten vor der großen Öffentlichkeit als er selber, der diese lateinisch von ihm verfaßten Thesen einer akademischen Gewohnheit gemäß so anschlug, sie nicht selber verdeutschte, noch zu ihrem Bekanntwerden in weiteren Kreisen beitrug: „Die Verbreitung,“ schreibt er damals einem Freunde, „lag weder in meiner Absicht, noch entspricht sie meinem Wunsche. Mir lag weiter nichts im Sinn, als mich mit einigen Gelehrten unserer Stadt und aus deren Nachbarschaft über diese Fragen auszusprechen.“ Mitten aus dem „großen Jahre“ 1520 versichert er uns, er habe sich, trotz der Stürme der letzten drei Jahre, still verhalten und sich „nicht um des

Papstes Recht oder Unrecht bekümmert“; Eck und Emser seien es, die ihn „mit Gewalt auf diesen Kampfplatz hinausgeschleppt hätten“. In späteren Jahren, rückblickend auf seine öffentliche Tätigkeit, soll er gesprochen haben: „Gott hat mich hinangeführet wie einen Gaul, dem die Augen geblendet sind, daß er die nicht sehe, so zu ihm zurennen.“ Wohin wir auch schauen mögen, in allen seinen Beziehungen nach außen hin handelt Luther Schritt für Schritt gedrängt, gezwungen, genötigt. Ich weiß es wohl, ein Anderer hätte diese Nötigung nicht — oder nicht so gewaltig stark — empfunden; in dem Wort „Hier steh' ich; ich kann nicht anders“ kommt sowohl das äußere Schicksal wie die innere Gegenwirkung zum Ausdruck: wer einen Blick ins Innere dieser Seele getan hat, wird gerade dieses Wort unausdenklich finden. Im Gegensatz zu ich „will“ nicht anders: ich „kann“ nicht anders! Nur im Dienen ist dieser Wille nach außen hin gerichtet; er ist nicht Eigenwille, sondern Gotteswille; „ich kann nicht anders als wollen“. Damit ist aber zugleich gesagt: hier gebietet keine Willkür, kein Ehrgeiz, kein Übereifer; das gewaltige Wollen ist — von innen aus gesehen — schlichter Gehorsam, Gehorsam, der die eigene Neigung überwindet. In diesen verborgenen Sinn des ehernen „ich kann nicht anders“ dringen wir ein, wenn wir es durch ein zweites, an den Kaiser gerichtetes Wort ergänzen: „Ungern und wider mein Willen hab ich mich an Tag geben; und nicht anders, dann durch der Anderen Zumüssigung, Gewalt und betrüglichen Nachtrachten gedrungen, hab ich geschrieben alles, das ich geschrieben hab, und nie nichts sehrer und mehrer begehrt und gewunscht, dann daß ich als ein begebener Mann in einem Winkel heimlich und unbekannt bleiben mocht“.

Inzwischen ruht und reift in Seelentiefen verborgen die weltbewegende Gewalt seines Willens. So lange der Reiz

zur Gegenwirkung nicht rücksichtslos ins Innere durchbricht, zeigt er Sanftmut und Wohlwollen, und alles Unerbittliche zehrt sich auf in der Gestalt beispielloser Arbeitsleistungen und heißer Gewissenskämpfe gegen den Satan der Versuchung und um Erlösung aus Sündenschuld. Man betrachte in diesem Licht Luther's zähes Festhalten an der römischen Kirche. Lange nach dem Anschlagen der Thesen hat er die Ablässe noch gutgeheißen und einzig gegen Mißbräuche Einspruch erhoben! Er selber erzählt später, erst die Schriften der Dominikaner zugunsten der Ablässe hätten ihm die Augen über den „. . . . .“ geöffnet, so daß er endlich begriff: „. . . . .“ Noch mit fünfunddreißig Jahren erklärt er: „Kein Ursach ist so groß, noch werden mag, daß man sich von der römischen Kirchen reißen oder scheiden soll; ja, je übler es do zugeht, je mehr man zulaufen und anhangen soll; denn durch Abreißen oder Verachten wird es nit besser.“ Der hier redet, ist der stille Luther, der „begebene Mann“. Nur die unaufhörliche Aufreizung „der vielen reißenden Wölfe“, die ihm keine ruhige Stunde gönnen, rüttelt ihn schließlich auf, bis er zuletzt — als er „die subtilsten Subtilitäten dieser Troßler, womit sie ihren Abgott aufrichten“, kennen gelernt hat — . . . .
. . . .
. . . .

Viel lernt man durch die genauere Betrachtung einzelner näher bekannten Vorfälle.

Als der Kardinallegat Kajetan im Oktober 1518 Luther in Augsburg empfing, um ihn im Auftrag der Kurie zu verhören und zum Widerruf zu bestimmen, erstaunte er bei dem Anblick eines so schüchternen „Mönchleins“; Kajetan, einer der bedeutendsten Theologen jener Zeit, scheint nämlich aus den wenigen damaligen Veröffentlichungen Luther's Achtung und

fast Sympathie für ihn geschöpft zu haben; rohe Hetzkapläne nach Art des Eck waren ihm zuwider, und er hat sogar noch später den übereifrigen Löwener und Kölner Doktoren zu bedenken gegeben, daß Luther's Hauptlehren nicht so ketzerisch seien, wie es auf den ersten Blick den Anschein habe; darum empfing er den verklagten Mönch „gütig, ja fast ehrerbietig“ und „betonte wiederholt, daß er mit ihm als Vater, nicht als Richter verhandeln wolle“. Nun ging es merkwürdig zu. Luther war dermaßen schüchtern und demütig, er richtete so „flehentliche Bitten um Schonung“ an den Legaten, daß dieser sich in seiner Erwartung getäuscht sah; er hatte geglaubt, einen starken Mann anzutreffen, rechthaberisch und zanklustig, einen überzeugten Umstürzler, — diesen Eindruck hatten Luther's Schriften auf ihn gemacht, und er hatte sich infolgedessen vorgenommen, sich auf keinen theologischen Streit einzulassen, ebensowenig ihn mit dem Bannfluch, den er bei sich führte, aufzureizen, vielmehr ihn durch Güte zu gewinnen und durch moralische Ermahnungen umzustimmen. Jetzt aber, wo der bescheidene, stammelnde Augustiner vor ihm stand und vor Ehrerbietung verstummte, da warf der Kirchenfürst seinen eigenen Schlachtplan als unzweckmäßig um und begann dem jungen Theologieprofessor seine Irrtümer schulgemäß nachzuweisen. Damit war aber für Kajetan das Spiel verloren; denn nun hatte er dem Helden ins Innerste gegriffen: nicht mehr ging es um die gegebene Kirche, der Luther angehörte und der er demutvoll zu dienen damals noch gewillt war, nicht ging es um sein eigenes Wohl und sein Verhalten, sondern um die Lehren des Heilands und damit um das ewige Heil der Seele; es schwand die Schüchternheit, es schwand die Unsicherheit, es schwand die Furcht; vor den erstaunten Augen des italienischen Edelmanns reckte sich empor „der Deutschen Prophet“, und so wenig ließ sich

dieser mehr einschüchtern, daß er dem größten Gelehrten des Vatikans keck ins Gesicht rief, er verstünde kein Latein! Kajetan erschrak dermaßen, daß er zu Staupitz nachher sagte: „Mit diesem bestialischen Menschen mag ich nimmermehr reden; aber unergründliche Augen hat er und in seinem Kopfe kreisen wunderbare Gedanken.“ Ist nicht ein solcher Vorfall ungemein belehrend zur Erkenntnis der Persönlichkeit in ihrem verborgenen Gefüge, reich an Gegensätzen? Nicht unähnlich verhielt es sich bei dem weltbekannten Auftreten vor dem Reichstag zu Worms, drei Jahre später. Am ersten Tage war Luther's Benehmen nach allen Schilderungen ein so seltsames, daß seine Feinde frohlockten, die Gleichgültigen staunten und die Freunde verzweifelten; viele hielten ihn für verrückt oder betrunken; Kaiser Karl V. rief lachend aus: „Der da soll mich nie zum Ketzer machen!“ Auf die Frage, ob die ihm vorgelegten Schriften von ihm seien, antwortete er so leise, daß selbst der Beamte, der neben ihm stand, das „Ja“ kaum vernahm; und auf die Frage, ob er zu widerrufen bereit sei, erwiderte er nicht mit einem donnernden „Nein“, sondern mit der geflüsterten Bitte um Bedenkzeit. Am nächsten Tag aber, wo die Eindrücke Zeit gehabt hatten, sich bis in die Tiefen der Seele hinabzusenken, stand ein verwandelter Mann da. Kaiser und Fürsten waren vor Gott ein Nichts: „Wie ist es nur ein Ding um die Welt! Wie sperret sie den Leuten die Mäuler auf!“ Auch er selber war sich als beschränkter, hoffender, fürchtender, wünschender Mensch nunmehr entschwunden. Nachts hatte er gebetet: „Du mein Gott, stehe du mir bei wider aller Welt Vernunft und Weisheit! Ist es doch nicht meine sondern deine Sache! Hab ich doch für meine Person allhie nichts zu schaffen und mit diesen großen Herren der Welt zu thun. Wollt ich doch auch wohl gute, geruhige Tage haben und unverworren sein! Aber dein ist die Sach, Herr!“

Die Schüchternheit nach außen, die innere Sehnsucht nach guten, geruhigen Tagen, alles ist bei dem zweiten Erscheinen vor versammeltem Reichstag entschwunden; jetzt geht's um ewige Dinge. Aufrecht steht der Mann, der in Gottes Namen, nicht im eigenen redet; seine Stimme dringt in alle Ecken des Saales; gefragt, ob er dabei beharre, daß Kirchenkonzilien irren können, erwidert er: „Als ein harter Fels." Und nun beachte man, daß, sobald diese Stimmung waltet, d. h. also, sobald der im Innern verborgene Genius gebietet und der eigentliche Seher und Prophet redet, da kommen ihm Worte über das deutsche Vaterland auf die Zunge! Gefragt wird er nur nach theologischen Dingen; er aber legt immer in solchen Augenblicken Nachdruck auf die vaterländischen. Die bekannte große Rede vor dem Reichstag gipfelt in den Worten: „Ich sag dies nicht darum, daß so großen Häuptern meine Lehre oder Ermahnung von Nöten sei, sondern daß ich meiner Heimath, deutschen Landen, meinen Dienst damit erzeigen wolle." Und als er wenige Tage darauf seinem „lieben Gevatter", dem Maler Lukas Cranach in einem Briefe die Vorgänge vor dem Reichstag kurz erzählt, knüpft er unmittelbar daran den Wehruf: „O wir blinde Deutschen! Wie kindisch handeln wir, und lassen uns so jämmerlich die Romanisten äffen und narren!"

Auf untheoretischem Wege — auf dem Wege der Beobachtung — habe ich den Leser zu der lebensvollen Wahrnehmung einer Tatsache hinführen wollen, die, nach meinem Dafürhalten, die Achse dieser gewaltigen Persönlichkeit ausmacht: *sobald Luther erhaben wird, wird er praktisch.* Luther in Ruhe, in innerer Beschaulichkeit, in innerem Seelenkampf, Luther bei ungestörter Auslegung der Schrift vor seinen jungen Hörern und bei Trostsprechung für seinen kurfürstlichen Herrn ist ein anderer Mann — er denkt anders,

lehrt anders, handelt anders — als Luther der Zerstörer und der Wiederauferbauer, Luther der Prophet, dessen Stil schon die Zeitgenossen als eine methodus heroica (eine Heldenart) bezeichneten. Luther, der bloße Mensch, hält sich zurück, leidet unter Gewissensqualen, ist versöhnlich, schont sogar den Papst, der ihn verfolgt; Luther, der Held, greift zu, fürchtet weder Mensch noch Teufel, scheut vor keinem Paradoxon, opfert zarteste Gedanken, opfert sich selbst, seine Folgerichtigkeit, seinen Ruf als Theolog, alles, was nottut, dem großen allgemeinen und — wie Goethe gesagt hätte — „baumeisterlichen" Ziel zulieb. Bleibt er unangefochten, so gleicht seine Seele auf der Oberfläche einem ungekräuselten Wasser; immer sinnend, manchmal heiter, manchmal schwermütig, spiegelt sie die Umgebung treu und lächelnd wieder; in ihren mystischen Tiefen lebt sie ein zweites, oft von stürmischen Bewegungen aufgewühltes Leben, reich an Qualen und an Schrecknissen, reich auch an Hoffnung, an Gewißheit, an Jubel. Das ist der „begebene Mann", geschaffen wie nur je einer es war, „in einem Winkel heimlich und unbekannt" — d. h. inmitten eines kleinen Kreises einfacher, arbeitsamer, guter Menschen — zu leben. Reißt ihn aber der Strom der Geschehnisse aus seiner Stille heraus, muß er sich sogar in einem weltgeschichtlich entscheidenden Augenblick zum Gotteskämpen auserkoren fühlen, so findet eine Umwälzung statt innerhalb des Wesens, und weil die große Tiefe das Bezeichnende an diesem Wesen ist, so wirkt die Umwälzung von unten nach oben, eruptiv. Wie aus einem Feuerberg sprühen und schießen die Erkenntnisse, die Taten, die Worte empor! Die üblichen Verhältnisse menschlicher Dinge gelten hier nicht; von einem Vulkan hat man nicht Maß zu erwarten, sondern Kraft; das stille „Mönchlein" rüttelt an jahrtausend alten Weltgewalten, zerstört sie zu einem Teil und segnet sie

zum andern zu wiedergewonnenem besseren Leben; Neues baut er auf; er wird der größte Befreier, von dem überhaupt die Weltgeschichte zu melden weiß; er bahnt gar vielem, wovon er selber keine bewußte Vorstellung besitzt, die Wege. Aus dem hier berührten Zusammenhang ist z. B. die maßlose Grobheit Luther's gegen seine Widersacher zu erklären, von der er selber sagt: „Ich bekenne mich heftiger gewest sein, dann christlichem Wesen und Stand geziempt". Er kann nichts dafür: wäre er von Natur weniger sanft, er würde in solchen Augenblicken weniger rauh sein; wäre er weniger schüchtern, er würde weniger trotzig auftreten; wäre er weniger tief beanlagt, weniger in gottselige Ewigkeitsbetrachtung einsiedlerisch versunken, es hätte sich nicht in seinem Innern diese elementare Kraft angesammelt und zu gigantischer Stärke gesteigert, fähig, Throne zu erschüttern, Fürsten zu gebieten, ein ganzes Volk aufzurufen, fähig zu einer Kraftschöpfung, die wie glühendes Gestein aus dem unbewußten Innern hervordrang, um sich dann in unvergängliche Gestalt zu wandeln und der Seele der europäischen Menschheit eine neue Umgebung zu schaffen.

Hier quillen nun die scheinbaren, aber organisch bedingten, für jedes schöpferische Beginnen unentbehrlichen Widersprüche ebenso miteinander verschlungen empor, wie Erde und Himmel, ehe sie Gott auseinander geschieden hatte. Einige Beispiele. Um gleich sehr tief zu greifen: Luther's Lehre der Erlösung durch den alleinigen Glauben an Christus, hebt wie jede echte Mystik alle Zeit und dadurch auch alle zeitliche Verpflichtung, auch die Notwendigkeit jeder weiteren Dogmatik auf, wie denn Luther gelegentlich zugibt, die Sakramente der Taufe und des Abendmahls seien zwar förderlich, doch zur Seligkeit nicht unentbehrlich: „Ohn das Sakrament kannst leben, fromm und selig werden"; tritt er dann aber in die

Welt hinein und sieht, wie wenig doch von einem solchen Glauben die Rede sein kann, wie er und Paulus ihn verstanden — „eine Standveste des Herzens, die nicht wanket, wackelt, bebet, zappelt, noch zweifelt“ — so greift sein praktischer Sinn durch, errichtet eine verwickelte, aber praktisch brauchbare Kirchenlehre und Kirchenübung, in welcher zum Christusglauben nicht allein der buchstäblich zu fassende Schriftglaube hinzukommt, sondern auch manches Ding für das es kein Schriftzeugnis gibt, wie z. B. das sogenannte apostolische Glaubensbekenntnis, und nun gebietet er: „Entweder alles geglaubt, oder nichts geglaubt!“ Oder wieder, um ein einzelnes herauszugreifen: er lehrt, selbst gerechte Verteidigung komme dem Christen nicht zu. „Habt recht, wie ihr wollet, so gebühret keinem Christen zu rechten noch zu fechten, sondern, Unrecht zu leiden und das Übel zu dulden“; denn „Christen erobern mit Leiden, nicht mit der Faust“, „sie streiten nicht für sich selbs mit dem Schwert, noch mit Büchsen, sondern mit dem Kreuz und Leiden, gleichwie ihr Herzog, Christus, nicht das Schwert führet, sondern am Kreuze hanget“; das hindert ihn aber nicht, an anderer Stelle das Recht, sich und die Seinigen und das Seinige „zu schützen und zu schirmen, wo der Mann nur kann“ als ein unbestreitbares warm zu verfechten und über die zu spotten, die es nicht tun wollen, denn das „wäre eben genarret, wie man sagt von einem tollen Heiligen, der sich selbs ließ die Läuse fressen, und wollt keine tödten .... gab für, man müßte leiden und dem Bösen nicht widerstehen“. Wenige Männer haben den moralischen Mut gehabt, zwei entgegengesetzten Gedankengängen so unbekümmert frei das Wort zu reden. Und gleich dieses auf gut Glück, ohne weitere Absichtlichkeit herausgegriffene Beispiel zeigt uns das Nebeneinanderbestehen der zwei Welten: Religion und Politik. Die Religion verbietet die Verteidigung,

die Politik gebietet sie; und wenn ich dem politischen Gebot nicht folge, so bin ich ein toller Heiliger, und die falsche Religion wird über die wahre Religion Gottes triumphieren. Es zeigt sich eben überall bei Luther ein zwiefacher Mensch: der stille Theolog und Stadtpfarrer, der in sich selbst beschlossen ist, mit seinem Gott und seiner Umgebung unbefangen offen verkehrt und nichts lieber will denn leben und leben lassen; und der Held, der gebietet, und der schmiedet, und der — gerade weil sein Sinn auf Ewiges und Allgemeines gerichtet ist — für eine zeitbefangene, beschränkte, unverbesserliche Menschheit aufbaut, wie und was er für praktisch und wirksam und haltbar hält. Der erste Luther ist ein hoher, der zweite ist ein erhabener Mann.

Hier nun führt ein Steg hinüber von einer Welt zur andern, von der religiösen zu der politischen. Wer die ausführliche Darstellung der Jahre 1515 bis 1520 von Paul Kalkoff durchstudiert, wird staunen, wieviel Politik vom ersten Augenblick an bei Luther's Reformation mitratet und mittatet[1]). Ohne den edlen Kurfürsten Friedrich — den erfahrenen,

[1]) Vgl. die „Einleitung zum ersten und zweiten Band" der von Hans Heinrich Borcherdt herausgegebenen, im Erscheinen begriffenen Ausgabe „Ausgewählter Werke Martin Luther's" (1914, bei Georg Müller in München), die erste Auswahl, welche nicht theologische oder erbauliche Ziele verfolgt, sondern die Kenntnis der ganzen Persönlichkeit als einer der großen Kulturgewalten der Geschichte bezweckt. Aus der selben Ausgabe ist (1915, als Separatdruck käuflich) erschienen Henry Thode's Abhandlung „Luther und die deutsche Kultur", die in einem von Franz von Assisi bis Richard Wagner reichenden kühnen Wurf Luther's Wesen und Wirken von ihrem Entstehen an bis in die letzten Verzweigungen ihrer Folgen darzustellen unternimmt. Bei dieser Gelegenheit empfehle ich Jedem, dem es um die Kenntnis Luther's ernst ist, die überaus vortreffliche kleine Schrift von Heinrich Boehmer: „Luther im Lichte der neueren Forschung", dritte vermehrte und umgearbeitete Auflage, Leipzig und Berlin bei B. G. Teubner, 1914 (Nr. 113 der Sammlung „Aus Natur und Geisteswelt").

klugen, schlauen, festen — wäre sein Werk gleich in den ersten Anfängen gescheitert. Der Fürst gleicht einem Steuermann, der bei Sturm und Gewitter das Schiff zwischen tausend sichtbaren und unsichtbaren Riffen leitet, jeder List gewachsen, für jede Versuchung (wie die eines Kardinalhuts für seinen Luther!) unempfänglich. Was gab ihm hierzu die Befähigung und die Beharrlichkeit? Doch einzig die Religion; die Religion, wie sie auf ihn durch die gotterfüllte Persönlichkeit Luther's unwiderstehlich wirkte. Und wie viel hat Luther von seinem Fürsten gelernt! Wie hat er in späteren Jahren es verstanden, die verschiedenen Fürsten, auf die es ankam, „politisch" zu behandeln! Manche haben ihm dies zum Vorwurf gemacht. Doch damit berühren wir nur die schmale Kante dieser Beziehungen zwischen Zeitlichkeit und Ewigkeit, zwischen Erdenreich und Gottesreich. Wer wirklich nicht einsieht, daß Luther das Gesicht unserer greifbaren „politischen" Welt völlig umgewandelt hat, so daß wir alle eine andere Luft atmen, als wir ohne ihn atmen würden, von dem behaupte ich: er ist weit entfernt, die Bedeutung Luther's in der Religion und für die Religion zu ahnen. Denn eine Tatsache, auf die häufig aufmerksam gemacht worden ist, die aber nie zu oft wiederholt werden kann, ist, daß Luther's Religion seine Theologie weit überragt. Seine Theologie bleibt mittelalterlich befangen, seine Kirche ist ein Kompromiß, an dem er nicht einmal selber überall Freude hatte und teilnahm; so hat er z. B. Andere das „Augsburger Glaubensbekenntnis" aufsetzen lassen; „denn" — sagt er — „ich so sanft und leise nicht treten kann"; hier überall zieht die zeitliche Rücksicht auf gebietende Umstände, auch vielfach der zeitliche Horizont des im fünfzehnten Jahrhundert geborenen Augustiners Grenzlinien. Diese gewaltige Kraft — der erhabene Mann mit den unergründlichen Augen, in dessen

Kopf selbst ein päpstlicher Legat „wunderbare Gedanken kreisen sah“ — diese Kraft brauchte einen Horizont von Jahrhunderten und eine Entwirrung der europäischen Menschheit aus dem zerwühlten Chaos seiner Zeit zu großen klaren Gestalten; was ihm „Religion“ hieß, betraf mehr als eine bloße Kirchenlehre, es umfaßte alle menschlichen Verhältnisse. „Wenn Deutschland nur einen Herrn hätte, so wäre es nicht zu gewinnen“ (d. h. nicht zu besiegen): so ruft er dreihundertundfünfzig Jahre vor Bismarck! Freilich ist es ein seltener Fall, daß die Religion einen Mann zum hellsehenden Politiker schuf; hier tat sie es. Vielleicht ist das Größte, was Luther uns überhaupt gelehrt hat, die Erkenntnis, daß des Menschen Wesen — und daher auch seine Pflicht — die Tätigkeit, die Arbeit ist: „Wer nicht thätig ist, der ist auch nicht glaubig.“ Nicht Weltflucht, sondern kräftiges Sichbewähren: das ist die erste Pflicht des Menschen, ohne die es keine Seligkeit für ihn geben kann. Jedes Gewerbe, jeder Beruf, jedes Amt, jedes Schicksal steht Gott und Christus gleich nahe; der Soldat, indem er tötet, tut genau ebenso sehr seine Pflicht wie der Geistliche, indem er predigt; „der Bauer gilt mir genau so viel wie der König“. Nicht Keuschheit heiligt, sondern gottgewollte Ehe und Kindersegen. Was Luther hierdurch vernichtet, ist der Glaube an eine Kaste von Männern und Frauen, die durch ihren Beruf und ihre Lebensführung Gott näher stehen als andere: dadurch ist aber der seit dem frühesten Aufdämmern einer primitiven Kultur bis zum heutigen Tage überall Aberwitz züchtende, Unheil wirkende Medizinmann und Priester, der gutes und böses Wetter zu schaffen vorgibt, die Früchte wachsen läßt oder sie, wenn er und sein Gott zürnen, verdörrt oder im Gewitter vernichtet, der ewiges Heil und ewige Qualen nach Gutdünken austeilt — dieser Fluch der Menschheit ist auf immer abgeschafft, und wir treten endlich aus Nacht und

Dämmerung in den Morgen ein. Das ist die religiös-politische Lehre des vollendet erhabenen Luther: die Freiheit des Christenmenschen; jeder Christ ein König und ein Priester.

Wer sieht denn nicht ein, daß hier das Äußere und Sichtbare sich eng mit dem Innern, Unsichtbaren, Ewigen berührt? Es ist nicht möglich, eine reinliche Trennung durchzuführen. Diese Religion schafft unsere politische Welt um, indem sie uralten Vorstellungen aus geistumnachteter Zeit — wie der Erzengel dem Drachen — den Todesstoß versetzt.

In welchem Sinne Luther ein politischer Held genannt werden darf, inwiefern gerade seine hierher gehörigen Gedanken aus den Abgründen seines in tiefsten Tiefen schöpferisch brütenden Geistes ans Licht hinaufsteigen, auch warum sie mit unüberwindlicher Lebenskraft auf die Welt gewirkt haben, wirken und weiterhin wirken werden: das hoffe ich hiermit zwar nicht dargelegt, aber genügend klar angedeutet zu haben, so daß es zu eigenem Nachdenken anregen kann.

Bayreuth, 30. September 1915.

Immanuel Kant[1]

Von hier aus darf der Geist mit Geistern streiten,
Das Doppelreich, das große, sich bereiten.
Goethe.

Die Philosophen des Mittelalters pflegten zwischen einer Betrachtung sub specie temporis und einer sub specie aeternitatis zu unterscheiden, je nachdem der Gegenstand als vergängliche, zeitlich bestimmte Erscheinung, oder als ein Zeitloses und Zweitloses und darum Ewiges ins Auge gefaßt wurde. Mehr als anderswo ist diese Unterscheidung bei der Betrachtung unsterblich großer Männer am Platze. In einer Beziehung gehören sie ihrer Zeit an und sind nur aus ihrer Zeit zu verstehen: ihr verdanken sie ihre Bildung, die bestimmenden Anregungen, die besonderen Wege, die eigentümliche Art, in der das Schicksal sie förderte und hemmte; in einer andern aber — und das ist die tiefere und ergebnisreichere Auffassung — ist dieses Zeitliche Zufall, Beiwerk, Gleichnis, und es offenbart sich in einer erhabenen Persönlichkeit als ihr eigentliches Wesen — als das Geheimnis der unvergleichlichen Wirkung, die sie auf Jahrhunderte ausübt — ein Außerzeitliches, eine die enggesteckten räumlichen und geschichtlichen Grenzen zersprengende Gewalt. Gott ist ewig; je näher ein Mensch dem Göttlichen kommt, um so deutlicher tritt das Ewige an ihm in die Erscheinung, um so lockerer hängt ihm der von allen Winden getriebene Mantel der Zeit um die freie Gestalt. Wohl ist es belehrend, von Plato zu vernehmen, daß er Aristokrat, Dichter, Vertrauter von Königen war, daß er in seinem Garten, fern von dem Geschwätze der Stadt und dem Staube der Schulen, auserlesene Geister unterwies; auch entbehrt es nicht des Interesses, geschichtlich

[1]) 1902 als Beitrag zu dem Sammelwerke „Deutsche Gedenkhalle“ geschrieben; nachgedruckt in den „Bayreuther Blättern“ 1909.

zu beobachten, wie er, seinen Geist an den Gedanken anderer übend, nach und nach bis auf die Höhe seines Selbst emporwächst; doch hängt das alles nur flüchtig mit dem wahren, ewigen Wesen dieses unvergleichlichsten Mannes zusammen, der — wir mögen es wissen oder nicht — uns allen, uns und den fernsten Geschlechtern unserer Kindeskinder, vorgedacht hat. Mit Plato ist Kant zu vergleichen. Schon ist ein großer Teil seiner Umgebung aus dem Bewußtsein der Lebenden entschwunden; je tiefer die Nacht der Vergessenheit sich über das Vergessenswerte hinabsenkt, um so klarer wird seine Gestalt hervortreten; sie in ihrer ganzen Größe zu erblicken, ist künftigen Jahrhunderten vorbehalten. In ihren Archiven werden die treuen Hüter des Hortes, so gut es gelingen will, die Kunde der vielfach verschlungenen Zusammenhänge aufbewahren; doch was der Lebende braucht, ist das Beispiel, die möglichst vereinfachte Gestalt, das ewig Bedeutungsvolle, das sub specie aeternitatis Erblickte, in scharfen Umrissen am Horizonte des Bewußtseins hingezeichnet; unbekümmert um Chronologie und Werdegang, erfaßt er alles, was wirklich noch lebt, und knüpft das Entfernteste zur Einheit zusammen, auf daß neues Leben und neue Taten entstehen.

Reden wir zuerst von dem zeitlichen, dann von dem ewigen Immanuel Kant.

Kant's 80 Jahre währendes Leben ist fast ganz von dem 18. Jahrhundert umschlossen, einem Jahrhundert von so ausgesprochener, besonderer Physiognomie, daß mit dem bloßen Worte die Zeitumstände und ihr unausbleiblicher Einfluß auf die äußere Gestaltung der Persönlichkeit hinreichend gekennzeichnet sind. Nach dem majestätisch großzügigen, kühn aufbauenden, dramatischen Jahrhundert der Galilei, Descartes, Newton, Leibniz, der Shakespeare, Calderon, Molière, Rubens, Rembrandt, war eine schwächere Epoche aufgedäm-

mert: der geniale Spötter Voltaire, der Dolmetscher und Verbreiter wissenschaftlicher und poetischer Großtaten des 17. Jahrhunderts, gab den Ton an für ganz Europa, Watteau und Boucher waren jetzt die bedeutendsten Maler, man dichtete Zoten oder flache Moralitäten, allenfalls Kirchenlieder, die Philosophie wurde populär und triefte von Humanitätsphrasen, oder sie verfiel in flachen, zynischen Materialismus, alle Formen — der Architektur, des Gerätes, der Gesellschaft, der Gedanken — waren entweder zierlich gewunden, verschnörkelt oder phantasielos bleiern langweilig; die staatlichen Verhältnisse — namentlich in Deutschland — entsprachen genau dieser allgemeinen Gemütsbeschaffenheit der Schwäche, Zerfahrenheit, Ideenlosigkeit, Konventionalität; eine große Seele war notwendigerweise einsam, verbannt, auf sich zurückgewiesen: der Denker in der Welt seiner Gedanken nicht minder als der Preußenkönig auf dem Thron. Wenn Kant sein erstes unvergängliches Werk, die allgemeine Naturgeschichte und Theorie des Himmels, „dem Herrn Friedrich Könige von Preußen" widmet, so sehen wir darin den Gruß des Einsamen an den Einsamen.

Außer der drückenden Luftlosigkeit seiner Zeit, engte Kant die Beschränktheit dürftigster Verhältnisse ein. Als Sohn eines Sattlermeisters geboren, hat er im mühseligen Frondienst des Hauslehrers und Magisters sein Leben fristen müssen. Die Universität tat wenig, ihn zu fördern; erst mit 46 Jahren erhielt er eine Professur, und zwar für Mathematik; nicht dem weisen Urteile der Fakultät, sondern dem Zufall, daß ein Kollege gerade auf diesen Stuhl Lust hatte und Kant einen Tausch anbot, verdanken wir es, daß der Denker Philosophie hat lehren dürfen. „Vaste Gelehrte können sehr borniert sein", wie Kant bemerkt. Erst gegen Lebensschluß hat er es durch den Sparsamkeitssinn, den er von seinen

schottischen Großeltern geerbt hatte, zu einem kleinen Vermögen und somit zur Unabhängigkeit gebracht.

Schon aus dieser kurzen Schilderung geht hervor, daß es unter solchen Umständen auch einen langen Kampf kosten mußte, sich bis zur inneren Unabhängigkeit durchzulichten. Zwar tritt Kant voll Mut seinen beschwerlichen Lebensweg an; in seinem mit 22 Jahren geschriebenen Erstlingswerk erklärt er: „Ich habe mir die Bahn schon vorgezeichnet, die ich halten will; ich werde meinen Lauf antreten, und nichts, niemand soll mich hindern, ihn fortzusetzen." Doch stand ihm alles entgegen, und, hemmte ihn einerseits — im Gegensatze zu dem begüterten Plato — die Armut Schritt für Schritt, so fesselte ihn noch mehr die kümmerliche Gedankenwelt, die ihn umgab, die verschnörkelte, armselige Philosophie, in der er selber erzogen war und die er nun Anderen lehren sollte. Nie ist es einem großen Denker so erschwert worden, groß zu denken. Er hatte die Vierziger überschritten, ehe er echte eigene Wege betrat, und zählte 57 Jahre, als sein erstes grundlegendes Werk — die Kritik der reinen Vernunft — erschien. Daher die Anomalie, daß bei Kant die Zeit der größten schöpferischen Produktivität zwischen das 55. und 75. Lebensjahr fällt; daher aber auch der darauffolgende Zusammenbruch der geistigen Fähigkeiten. Kant hat sein Lebenswerk nicht vollenden können; das ist der schwerste Tribut, den er — und mit ihm alle folgenden Geschlechter — der schnöden Zeitumgebung zu zahlen hatte.

Worin nun seine Zeit ihn förderte, war zweierlei.

Erstens suchte er in der Ferne die Größe, die er um sich herum nicht antraf. Gegen fachphilosophische Abhandlungen empfand er eine unüberwindliche Abneigung. „Luftbaumeister" und „Pöbel der Vernünftler" nennt er die gelehrten Kollegen, und die Metaphysik ist ihm „ein Märchen aus Schla-

raffenland"; dagegen schenkt er die leidenschaftlichste Aufmerksamkeit zwei Werken der Erweiterung, die dazumal mit Beharrlichkeit durchgeführt wurden und deren zukunftgestaltende Bedeutung er klar erkannte: den geographischen Entdeckungen und den chemisch-physikalischen Entdeckungen. Kant las jedes Reisebuch, sobald es erschien, und pries sich glücklich, ein Altersgenosse Kapitän Cook's zu sein. Ebenso groß war Kant's Interesse für die Fortschritte auf dem Gebiete der Physik und Chemie. Der Professor der Chemie, Karl Gottfried Hagen, bezeugt sein Erstaunen, den schon bejahrten Kant in allen Einzelheiten der neuesten Experimentalchemie völlig bewandert zu finden. Das also war die Welt, wo Kant Erweiterung des Gesichtskreises, Befreiung des Geistes, Belehrung suchte und fand.

Die zweite Förderung, die er von seiner Zeit empfing, geschah durch das Auftreten zweier wirklich großer Männer: ich meine Jean Jacques Rousseau und David Hume. Der Franzose und der Engländer gewährten dem Deutschen, was ihm zu jener Zeit in der eigenen Heimat — da Goethe und Schiller, als zu spät geboren, in seinen Gesichtskreis nicht mehr eintreten konnten — kein einziger Mensch zu gewähren imstande war: die geistige Anregung, den zündenden Funken. Rousseau's Bildnis war das einzige, das Kant an seinen schmucklosen Wänden duldete; seiner Verpflichtung gegen Hume tut er wiederholt Erwähnung. Wenn man, behufs möglichster Vereinfachung, Kant's Lebenswerk in zwei Teile zerlegt: einen sittlich-religiösen und einen kritisch-erkenntnistheoretischen, so kann man sagen, Rousseau hat den bestimmenden Antrieb zum ersten, Hume zum zweiten gegeben.

Soviel über Kant sub specie temporis.

Wollen wir nun Kant sub specie aeternitatis betrachten, so müssen wir uns erst fragen: was hat Kant gewollt? Wie

sollten wir seine ewige Bedeutung richtig erkennen, wenn wir hierüber falsch unterrichtet sind? Zum Glück hat er uns selber eine genau formulierte Antwort hinterlassen: „Ich lehre die Stelle geziemend zu erfüllen, welche dem Menschen in der Schöpfung angewiesen ist und aus der er lernen kann, was er sein muß, um ein Mensch zu sein." Von Anfang an und zu allen Zeiten ist Kant's Ziel ein praktisches gewesen. Einmal bezeichnet er einem Freunde gegenüber als Inhalt seines Tuns: „die Quellen alles Praktischen zu eröffnen".

Hierdurch nun gerade — durch das Praktische, nicht Spekulative des Zieles — fand sich Kant unwillkürlich mit Gewalt auf die kritische Kernfrage alles Sinnens über die Stellung des Menschen in der Schöpfung hingedrängt. Der Mensch steht gewissermaßen als Zwitter da: er gehört zwei Welten an; wie Kant es einmal gemeinverständlich ausdrückt: „er verknüpft Gott und Welt"; oder wie der wissenschaftliche Ausdruck lautet: er ist Natur und zugleich auch Freiheit; als Natur ist er ein bloßes Rad in einem lückenlosen Mechanismus, als Freiheit ist er eine Persönlichkeit, deren Wert und Würde alles übertrifft, was die Natur hervorzubringen vermag. Hier entsteht der ewige Zweifel und der unschlichtbare Streit. Die einen leugnen die Natur, um die Persönlichkeit zu retten, die anderen opfern die Persönlichkeit, um in der Erkenntnis der Natur ungehindert fortschreiten zu können. Genau auf dem kritischen Punkt, wo die Wege sich scheiden, stand von Hause aus Kant's Geist: den exakten Wissenschaften und dem Studium der Mathematik leidenschaftlich hingegeben, zugleich in die moralische Frage vertieft: „Was muß man sein, um ein Mensch zu sein?" Und so wuchs denn für ihn das kritische Problem: „Wie verhält sich Natur zu Freiheit? Welt zu Gott?" — die geheimnisvolle Gleichung, deren beide Seiten er in so außergewöhnlicher

Weise befähigt war, zu übersehen — immer mehr zu der wichtigsten aller Aufgaben heran. Bis dieses Problem gelöst war, fußte weder Wissenschaft noch Sittenlehre auf fester Grundlage. Läßt sich das Gesetz von Ursache und Wirkung nicht als unbedingte Notwendigkeit nachweisen, dann ist unsere stolze Wissenschaft der Natur ein Kartenhaus; kann die Freiheit angezweifelt werden, dann ist Sittlichkeit und mit ihr Religion ein schwankes Rohr.

So wird denn Kant, wie 2000 Jahre vor ihm Plato, gleichsam gegen seinen Willen gezwungen, sich eingehend mit übersinnlichen Forschungen abzugeben. Plato und Kant sind beide Moralisten und Soziologen; beide werden nie müde, die Fruchtlosigkeit der Bemühungen aller berufsmäßigen Gedankenakrobaten zu geißeln; beide sehen sich aber — gerade infolge ihrer praktischen Ziele — genötigt, sich mit dem Grundproblem aller Metaphysik — dem Verhältnis zwischen Natur und Freiheit — zu beschäftigen. Es ist dies jedoch für sie im Anfang eine nebensächliche, fast lästige, möglichst schnell zu erledigende Arbeit; „ich werde froh sein, wenn ich meine Kritik der Vernunft werde zu Ende gebracht haben", schreibt Kant 20 Jahre vor der endgültigen Lösung dieser seiner Aufgabe. Doch nunmehr hat sie beide der Dämon und läßt sie nie wieder los. Sie finden nämlich die Lösung des Problems, und auf einmal versteht sie kein Mensch mehr; denn der Mensch will auf allen Gebieten vermittelst Dogmen denken, und was Plato und Kant finden, ist der Gedanke der Methode, d. h. des kritischen Begreifens im genauen Gegensatz zu allen Dogmen; hier tritt der Mensch aus naiv-kindlichen Vorstellungen heraus und zu männlich-reifer Einsicht über. Und ihre Sittenlehre, ihre Gesellschaftslehre, ihre Religionslehre — das, worauf es ihnen einzig ankommt, das, was sie zu finden auszogen und was sie jetzt entdeckt haben

— sie können es Anderen nicht verkünden, wenn es nicht vorher gelungen ist, ihre neue Weltanschauung überzeugend mitzuteilen. So wird die Nebensache nach und nach zum Hauptlebenswerke. Beide Männer werden unbewußt in den Dienst einer Vorsehung genötigt; sie sterben, ohne das geleistet zu haben, was sie eigentlich hatten leisten wollen, und haben dabei das vollbracht, was aus dem gesamten Menschengeschlecht nur sie allein zu vollbringen fähig waren.

Die Lösung, die Kant fand — und die sich der platonischen als nahe verwandte Ergänzung anschließt —, zeigt den praktischen Denker und Mathematiker. Descartes begründete unsere höhere Mathematik durch folgende Methode: „Will ich ein Problem lösen, so beginne ich damit, es als gelöst zu betrachten: premièrement je suppose la chose comme déjà faite“. Ebenso geht Kant zu Werke. Es ist kindischer Irrtum, einen Anfang suchen, ein erstes Prinzip feststellen und von dort aus das Gegebene erklären zu wollen. Wahr ist, was lebt und Leben zeugt. Die Freiheit können wir nicht entbehren, die Natur auch nicht; das unmittelbar Gewisse leugnen zu wollen, nennt Kant „einen Skandal der Menschenvernunft“. Nicht darauf kommt es also an, Freiheit und Natur in ihrem Zusammenbestehen zu „erklären“; dieses Vorhaben hätte überhaupt keinen Sinn; sondern wir müssen nach Analogie mit dem Verfahren der Mathematik und der mathematischen Physik das Gegebene als gegeben annehmen und nunmehr den Zusammenhang in unserem Geiste derartig aufbauen, daß er harmonisch wird, das heißt, daß ein jeder Teil des tatsächlich Gegebenen zu jedem anderen Teil wie zum Ganzen in übersichtliche, lückenlose, allseitig bedingende Beziehung tritt. Das ist, was begreifen zu heißen verdient (im Gegensatz zu „erklären“). Nun läßt die mathematische Lösung eines Problems häufig mehrere Lösungen zu; abstrakt betrachtet,

ist jede richtig. Bei der Betrachtung von Tatsachen liegen die Verhältnisse anders; hier könnte die „Richtigkeit" einer Lösung möglicherweise eine bloß bildliche sein; so kann man z. B. bei allen physikalischen Hypothesen (Äther, Atome usw.) nicht wissen, ob und inwiefern sie materiell mit der Wirklichkeit übereinstimmen; sobald sie jedoch die oben bezeichneten Bedingungen erfüllen, stellen sie jedenfalls Symbole der Wahrheit dar. Eine derartige wissenschaftlich-genaue Symbolik sucht nun Kant für die Tatsache „Mensch" aufzustellen, eine „Architektonik der Vernunft", wie er es nennt; gelingt es ihm, so ist der Mensch zwar nicht erklärt, doch in seinem widerspruchsvollen Wesen begriffen.

Bei der Symbolik Kant's liegt also die Zwiespältigkeit des menschlichen Wesens zugrunde; sie wird nicht verschleiert, nicht zu vertuschen gesucht. Es gibt Freiheit und es gibt Natur; ganz innen im Bewußtsein scheinen beide zusammenzulaufen, doch je fester man diesen Vereinigungspunkt ins Auge faßt, um so weiter weicht er zurück; wir können ihn nie ergreifen; vielmehr bewegt sich das ganze Leben unserer Vernunft an zwei auseinander strebenden Linien entlang: in der Praxis des Lebens handeln wir als freie Wesen, in der Theorie erkennen wir uns als gebundene Bruchstücke der durch Notwendigkeit regierten Natur. So haben wir denn, um uns selbst zu begreifen, vorauszusetzen, daß innerhalb unseres einheitlichen Gemütes zwei verschiedene Arten zu denken am Werke sind: eine praktische Vernunft und eine theoretische Vernunft. Die Tatsachen, welche die praktische Vernunft entdeckt, sind Gebote. In der Natur besäße die Vorstellung eines Gebotes keinen Sinn; man kann da nicht fragen: was sollte sein? sondern nur: was ist? Im praktischen Leben dagegen ist das Sollen — sei es als Wunsch oder als Pflicht — alles. Aus der Tatsache des Sollens erfolgt der Begriff

der Persönlichkeit, und aus beiden ergibt sich die Idee der Freiheit, und so gelangen wir zu jenen Gesamtvorstellungen einer moralischen Bedeutung des Daseins, die wir als Religion zu bezeichnen pflegen. Die theoretische Vernunft andererseits erhält auf ihre Frage „was ist?“ die Antwort „unwandelbare Gesetze“; die Einsicht in diese Gesetze bildet theoretische Erkenntnis, die Einheit aller verschiedenen Erkenntnisse führt zu der Idee der Natur und — sobald diese systematisch ausgebaut wird — zur Wissenschaft der Natur. Hieraus ergibt sich folgendes Schema:

Der Mensch (als Träger aller Erfahrung)

Wissenschaft	Religion
Natur	Freiheit
Erkenntnis	Persönlichkeit
Gesetze	Gebote
Theoretische Vernunft	Praktische Vernunft

Der Mensch (als Vernunft).

Drinnen im Gemüte sind, wie gesagt, theoretische Vernunft und praktische Vernunft kaum durch eine dünne Scheidewand getrennt; es scheint, als müßten sie jeden Augenblick zusammenfließen; je tiefer aber die Gedanken hineindringen, um die Zusammenhänge zu erfassen, um so ferner voneinander geraten sie. „Es ist,“ sagt Kant, „nicht möglich, eine Brücke von einem zu dem anderen hinüberzuschlagen.“ Darum ist jede äußere Versöhnung zwischen Religion und Wissenschaft undurchführbar; nur innen, im Herzen des Menschen, fließen beide, wenn der Mensch erst gelernt hat, „was er sein muß, um Mensch zu sein“, harmonisch zusammen. Dagegen ist es ein schweres Verbrechen gegen das Wesen des Menschen, wenn die Religion sich unterfängt, die Wissenschaft zu mei-

stern, und ein noch größeres Verbrechen, wenn die Wissenschaft die Freiheit und mit ihr die Pflicht in Frage stellt.

Weiter ins einzelne der kantischen Weltanschauung zu dringen, ist hier nicht der Platz; hier konnten nur die Methode und ihr Hauptergebnis genannt werden. Jeder muß einsehen, daß diese Gedanken in keinem inneren Zusammenhang mit den Erbärmlichkeiten der Zeitumstände stehen; sie besitzen ewige Geltung.

Das Wesen der Kunst[1])

Das innerste Wesen der Kunst ist die Aneignung der Welt — der Welt in uns und der Welt um uns herum. Blick in dich: nur Ungestaltetes wirst du sehen; blick um dich: ein Chaos. Sage ich „ich liebe“, so ist das Kunst: die Natur kennt nur dunkle Triebe; sage ich „ich bin ein Mensch“, so ist das Kunst: die Natur kennt nur Atome. So wurzelt Kunst in Naturbetrachtung, wächst empor in der Luft des Sinnens, blüht auf in den Sonnenstrahlen des gestaltungsmächtigen Eigenwillens. Durch sie besitze ich die Welt, durch sie gebäre ich mich selber. Nicht wirst du das Wesen der Kunst zu erfassen vermögen, wenn du sie nur auf den Gipfeln ihres Könnens betrachtest. Was menschlich heißt, ist Kunst; wer Mensch sich nennen darf, ist Künstler; die andern sind wilde oder gezähmte Bestien. Nun aber, da das Licht von der Finsternis geschieden, scheidet sich auch der Mensch vom Menschen. Jetzt gilt nicht tierische List und Tücke, jetzt gilt nicht Kraft und Schnelle; nur was du hast, kannst du von dir geben, nur was du bist, kannst du zeugen. So erschafft denn die Kunst, was die schwankende Natur nicht kannte: eine Stufenleiter und ein Werden. Denn indem sie das Unbeharrende zu Ewigem, hinfürder Unbeweglichem bannt, prägt sie also aus dem wehenden Lufthauch und dem formlosen Stein Gestalten für alle Zeiten und erzeugt dadurch das Unterscheidende. Nunmehr kehrt das, was war, niemals wieder, nunmehr heißt die Stunde „Gegenwart“. Nur den ewig rollenden Tag mißt die Sonne in ihrem Lauf; die Kunst heißt sie stille-

[1]) Bei Gelegenheit des Festes der Karlsruher Künstlerschaft, März 1901, als Antwort auf die Frage „Was ist das innerste Wesen der Kunst?“ in der betreffenden Festschrift erschienen.

stehen; sie breitet die Zeiten wie einen Garten aus vor unseren Augen, und für Äonen errichtet sie an seinen Wegen die Meilensteine des Genies.

Wien, 7. Februar 1901.

Einführung in den Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe[1]

„Fürwahr, hier ist die Axe, um die sich der Korrespondenten uneinige Einigkeit bewegt."
Goethe. (Über seinen Briefwechsel mit Schiller.)

Seinen Briefwechsel mit Schiller gab Goethe in den Jahren 1828 und 1829 heraus. Von dem Tage des Erscheinens an galt diese Veröffentlichung als ein wichtigstes Denkmal in der Geschichte der deutschen Literatur. Goethe selber schreibt darüber (Brief an Zelter vom 30. 10. 1824): „Es wird eine große Gabe sein, die den Deutschen, ja ich darf wohl sagen den Menschen geboten wird." Für uns Heutige bleibt also nichts zu entdecken: wir können uns nur dem Urteile der früheren Geschlechter anschließen. Doch läßt sich eines nicht leugnen: der Zeiten Lauf ändert die Perspektive, in welcher Erscheinungen von bleibender Bedeutung erblickt werden, und so wird es immer von neuem nötig, oder wenigstens nützlich, sich genau zu überlegen, was die Gegenwart an ihnen besitzt, wie sie diesen Besitz einschätzt, wie sie ihn deutet und verwertet. Nichts weiter als dies bezwecken folgende einleitende Zeilen.

Allerdings kann keiner behaupten: ich bin die Gegenwart; ein jeder aber trägt das Gepräge seiner Zeit; mag er noch so individuell fühlen und reden, er ist doch einer unter vielen, und viele sind es, die in dem einen zu Worte kommen. Wäre das nicht der Fall, kein Vernünftiger würde es wagen, einem Werke wie dem vorliegenden eine Einleitung voranzuschicken.

Wie hat nicht die Wertschätzung Schiller's und die Goethe's im Laufe der hundert Jahre gewechselt, die uns heute von Schiller's Tode trennen! Dies im einzelnen zu verfolgen, wäre

[1]) Herbst 1904 für die im Jahre 1905 bei Diederichs in Jena erschienene Ausgabe des Briefwechsels geschrieben.

keine herzerquickende Beschäftigung; denn zur üblichen Verkennung und Verballhornung aller Gipfelmenschen tritt hier die eigentümliche und perverse Neigung, einen der beiden gegen den andern auszuspielen. Dies hat sehr früh begonnen. Schon 1825 klagt Goethe: „Nun streitet sich das Publikum seit zwanzig Jahren, wer größer sei, Schiller oder ich; und sie sollten sich freuen, daß überall ein paar Kerle da sind, worüber sie streiten können" (Eckermann 12. 5. 1825). Wohl hat es deutsche Gelehrte gegeben, Gelehrte von Ruf (hier wenn irgendwo darf man sagen: nomina sunt odiosa) die dem Nachweis, sowohl Goethe wie Schiller seien talentlos gewesen, dicke Bücher gewidmet haben; doch blieb eine derartige Urteilslosigkeit immerhin vereinzelt und ziemlich wirkungslos; verderblich dagegen war und ist die allgemeine Neigung, Goethe auf Kosten Schiller's, oder umgekehrt Schiller auf Kosten Goethe's in den Himmel zu erheben. Ich spreche gewiß im Namen der Gegenwart, wenn ich sage: diesem Unwesen sind wir entschlossen ein Ende zu machen; wir wollen nicht zu wählen haben zwischen Schiller und Goethe, sondern wir wollen uns beide anzueignen suchen: Goethe und Schiller. Uns ahnt schon: wer nicht beide besitzt, besitzt keinen von beiden. „Einer ist ohne den andern nicht zu verstehen", schreibt Goethe von sich und Schiller (Brief an Boisserée vom 29. 9. 1826). Wer da wählt, bewegt sich ganz an der Oberfläche; er ist das willenlose Werkzeug gewisser Sympathien und Antipathien; die Nerven, die Epidermis, die allgemeine physische Beanlagung entscheiden, nicht das zugleich unbestechliche und großmütige Urteil des freien, sich selbst beherrschenden Verstandes. Wo gäbe es ein Verstehen, wenn nicht der Empfangende dem Gebenden auf halbem Wege entgegenkommt? Was wäre ein passives, rein leidendes Verstehen? Zu bemühen haben wir uns, wollen wir höchsten Phäno-

menen der Geisteswelt auch nur einigermaßen gerecht werden; das zu tun, ist unsere Pflicht; das bloße Gefallen hat nur für trivialere Dinge Geltung. Dieser Schiller, für den die einen mit einem geringschätzenden Seitenblick auf Goethe schwärmen, dieser Goethe, den die Schillerverächter hochpreisen: das ist ja gar nicht der wahre Schiller und der wahre Goethe; vielmehr sind es Truggebilde, bloße Schemen für gewisse allgemeine Richtungen, Worte, nicht Gestalten. Goethe und Schiller waren beide weit größer, als eine Überlieferung sie macht, in der alles Lebensblut zu harter Kruste gerinnt und zusammenschrumpft; an allen Seiten brachen sie hinaus über die Linien und Ecken des Gewohnheitsmäßigen, leicht Verständlichen. Darum aber ist es schwer, sie zu kennen, sehr schwer; mit ein bißchen Sympathie und Antipathie kommt man da nicht weit; es erfordert heiligen Ernst, es erfordert harte Arbeit, es erfordert jahrelanges liebevolles Versenken. Goethe ist wie die Natur: in ihm verschmelzen alle Widersprüche zu organischer Einheit, täglich kann man an ihm Neues entdecken, er ist nicht auszukennen, er sprengt jeden begrifflichen Ausdruck; wie ein vollendetes Kunstwerk ist Schiller: aus der machtvoll gedrungenen Einheitlichkeit in Gestalt und Ausdruck schießen die Strahlen nach allen Seiten hin; wer nur die landläufige Idealgestalt des dithyrambischen Dichters kennt, wird viele Überraschungen erleben, wenn er den abstrakt-philosophischen, den klug-praktischen, den überlegt-diplomatischen Schiller entdeckt; je länger wir diese Erscheinung betrachten, um so unerschöpflicher — wie ein Werk der Kunst — dünkt uns ihre Bedeutung. Wenn auf irgendetwas, dann wahrlich hat auf Schiller und auf Goethe das vielangeführte Wort Anwendung:

> Was du ererbt von deinen Vätern hast,
> Erwirb es, um es zu besitzen.

Solche Erkenntnisse saugt man nicht mit der Muttermilch ein, und kein Wahngedanke ist hohler als der, es genüge, ein Deutscher zu sein, um Goethe und Schiller gleichsam sympathetisch zu verstehen. Haben sie sich doch selber gegenseitig im Anfang nicht verstanden, sondern dieses Verständnis erst im Laufe der Jahre erworben.

In dem Briefwechsel besitzen wir nun, wenn auch nicht ein ganzes, lückenloses Zeugnis, so doch ein wichtigstes Dokument über diese gegenseitige Verständigung, über dieses gegenseitige Eindringen eines jeden der beiden in die Eigenart des anderen. Kein bisheriger Forscher führt so tief in die Erkenntnis der Eigenart Goethe's ein wie Schiller. Man lese nur seinen Brief an Goethe vom 23. August 1794! der Brief, von dem Goethe sagt: „Sie ziehen in ihm mit freundschaftlicher Hand die Summe meiner Existenz.“ Wie immer, so auch hier ist Goethe schwerer zu verwerten, weil er weniger logisch-didaktisch zu Werke geht; doch sicher ist, daß er, mehr als irgend ein anderer Sterblicher, das ganze Wesen Schiller's erfaßt, umfaßt und innig bewundert hat.

> Er glänzt uns vor, wie ein Komet entschwindend,
> Unendlich Licht mit seinem Licht verbindend.

Jeder der beiden drang aber von einer anderen Seite in das Verständnis des Freundes ein. Erst die genauere Einsicht in die dichterische und überhaupt in die schöpferische Reingewalt Goethe's hat Schiller gelehrt, den Menschen Goethe — der ihm anfangs nicht durchwegs sympathisch gewesen war — auf seinen Wert zu schätzen; erst die Berührung mit dem Menschen Schiller, die Erfahrung des erhabenen Zaubers, den sein innerstes Geistesleben auf alle ausübte, die fähig waren, ihn zu verstehen, erst dieses rein Persönliche eröffnete Goethen das Verständnis für die Dich-

tungen seines Freundes, deren Art so weit von der seinen abwich, daß sie in früheren Zeiten fast abstoßend auf ihn gewirkt hatten. So stehen sich die beiden antithetisch gegenüber. Darum — sobald sie sich klar erblickt haben — wird jeder dem andern zuerst der interessanteste Gegenstand der Welt, später der geschätzteste, bewundertste Freund. „Geliebt" wäre vielleicht nicht der richtige Ausdruck; es handelt sich um mehr und um weniger als Liebe; gerade daß sie infolge ihres ganzen Wesens einander immer in einer gewissen Entfernung gegenüberstanden, verleiht der Freundschaft zwischen Goethe und Schiller einen unvergleichlichen Zug der Würde und bewirkt, daß jeder den anderen wenn nicht lückenlos, so doch schattenlos überblickt.

Aus diesen verschiedenen Erwägungen ergibt sich der wahre Wert des Briefwechsels für uns alle: nicht nur ergänzt er in köstlicher Weise, was wir sonst über Schiller und über Goethe — über ihr Leben und über ihre Anschauungen — wissen, sondern wir lernen hier jeden der beiden großen Männer an dem anderen erkennen, und gerade dies bedeutet für unsere Kultur als ganzes sowie für die Kultur jedes einzelnen unter uns einen unschätzbaren Gewinn.

Das allmähliche Werden dieses einzigen Verhältnisses, der Umschwung aus dem Gemisch von Anerkennung und Verkennung zu Verständnis, Bewunderung und Freundschaft geht nun zum großen Teile dem Briefwechsel voraus; es ist darum nötig, will man ihn verstehen, zuerst über das Vorhergegangene richtige und deutliche Vorstellungen zu besitzen. Nur dann kann es gelingen, den Briefwechsel in dem angedeuteten Sinne, nicht als Geschichte und Wissenschaft, sondern zur Bereicherung des eigenen Innern durch die Teilnahme an lebendigen, halb verborgenen Seelenvorgängen in dem Busen unsterblicher Männer zu verwerten.

Dazu will ich in aller Kürze einige leitende Grundgedanken geben.

Am 7. September 1788 begegneten sich Goethe und Schiller zum ersten Male.

In Weimar sah man dieser Begegnung mit einiger Spannung entgegen; sie geschah nicht unerwartet, ebensowenig geschah sie aus spontanem Antrieb, vielmehr war sie von anderen Personen eingeleitet und bewerkstelligt; darum stand sie unter einem ungünstigen Sterne. Zwei Männer, die auf einsamer Höhe sich sofort erkannt hätten, mußten einander auf dem Boden der anständigen Mittelmäßigkeit entgegentreten, mußten mit Damen und Herren „konversieren", mußten tun, als wüßten sie nicht, daß diese überflüssigen Dritten auf ihre Begegnung und auf den Eindruck, den ein jeder Dichter vom anderen erhalten würde, voll Neugierde harrten; ein jeder wußte sich beobachtet und wollte selber beobachten; es fehlte die Unbefangenheit, es fehlte die Größe. So fand sich denn ein jeder in seinen vorgefaßten Meinungen und in den Vorurteilen seiner Umgebung bestärkt, und beide standen sich nach der Begegnung ferner als vorher.

Um hierüber Klarheit zu gewinnen, wollen wir uns fragen, in welcher allgemeinen Geistesverfassung sie an diesem 7. September 1788 einander entgegengetreten sind; jedenfalls war sie auf beiden Seiten eine wesentlich verschiedene.

Schiller ist am 10. November 1759, Goethe am 28. August 1749 geboren; Schiller war also zehn Jahre jünger als Goethe; zur Zeit als die hinreißenden Jugendwerke Goethe's, Götz von Berlichingen (1773) und Werthers Leiden (1774) erschienen, war Schiller noch ein Knabe; diese Dichtungen gehörten zu seinen ersten großen Lebenseindrücken; er be-

wahrte sie im Herzen, er lebte ihnen nach, er dichtete ihnen nach — wenn auch auf seine Weise. Darum war es ein denkwürdiger Tag für ihn gewesen, als am 14. Dezember 1779 der Herzog von Weimar die Karlsschule besuchte und in seinem Gefolge Goethe erschien — der schon weltberühmte Dichter, der Fürstenfreund, der Minister, der Vertraute aller bedeutenden deutschen Männer. Mit welchem Herzklopfen mag Schiller hinaufgeschaut haben zu dem Hochsitz, wo der Dichter inmitten der Fürsten saß! Wohl sah Schiller schärfer als viele Zeitgenossen und erblickte in Goethe nicht die „olympische Gestalt“, die man schon damals dem weder großen noch frei sich bewegenden Manne anzudichten beliebte: „Sein erster Anblick stimmte die hohe Meinung ziemlich tief herunter, die man mir von dieser anziehenden und schönen Figur beigebracht hatte“: so bekennt Schiller später; „Goethe ist von mittlerer Größe, trägt sich steif und geht auch so.“ Doch das klopfende Herz hatte besser geurteilt als das prüfende Auge: Goethe war ihm ein Höchstes geblieben. Inzwischen hatte nun Schiller seinen stürmischen Lebensweg angetreten. Gewaltsam hatte er die Ketten des hemmenden Zwanges zerrissen, kühn jeder konventionellen Lüge den Krieg erklärt, heldenmütig der Not getrotzt. Zehn Jahre machten in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine lange Zeit aus; zehn Jahre später als Goethe geboren, geriet Schiller gerade in den empfänglichsten Jugendjahren und noch ohne jeden Ballast an Lebens- und Menschenerfahrung in den brausenden Strom der heraufziehenden Revolutionsideen; wogegen Goethe damals schon Staatsmann war, für wichtige Fürsten- und Landesinteressen die Verantwortung trug und alle diese Bewegungen darum aus einem anderen Gesichtswinkel erblicken mußte. Später wurde es immer klarer, und Goethe selber hat es ausgesprochen (Eckermann 4. 1. 1824), daß

von den beiden Schiller seinem ganzen Wesen nach der eigentliche Aristokrat war; doch vorderhand war es Schiller — nicht Goethe —, der mit Werther rief: „Das ist eine Närrin, die sich auf das bißchen Adel Wunderstreiche einbildet!“ und mit Götz: „Es lebe die Freiheit! Und wenn die uns überlebt, können wir ruhig sterben.“ So dem Zeitgeist genau seinen Ausdruck verleihend, hatte der jugendliche Schiller mit seinen Erstlingswerken — die Räuber, Fiesco, Kabale und Liebe — das ganze deutsche Volk (mehr noch vielleicht als seinerzeit der jugendliche Goethe) aufgerüttelt. Werther war ein Buch, ein Buch, das man unter dem Baume oder hinter dem Ofen unter Tränen der Wehmut einsam las, auch Götz wurde erst viel später (1804) für die Bühne eingerichtet und war also damals ebenfalls nur ein stummes Buch; Schiller dagegen schleuderte seine Feuerreden von der Bühne herab in alle Herzen und entzündete damit Begeisterung — oder aber deren ebenso emportragende Ergänzung: Haß. Und das alles geschah zu einer Zeit, wo Goethe, von Staatsgeschäften und von dem Beginne seines unergründlich tiefen, fünfzigjährigen Nachsinnens über die Phänomene der sichtbaren Natur in Anspruch genommen, das Dichten in größeren Formen zeitweilig fast aufgegeben hatte, um es dann — mit Iphigenie und Tasso — von höherer Warte aus, jenseits aller Zeitströmungen, jenseits auch aller Möglichkeit großer populärer Wirkungen wieder aufzunehmen. So war denn Goethe — im Bewußtsein der Gebildeten — aus seiner führenden Stellung als eindrucksvollster, zu den größten Hoffnungen berechtigender Poet Deutschlands hinabgesunken, und Schiller hatte sie eingenommen. In dem selben Maße war natürlich Schiller's Selbstvertrauen und Selbstbewußtsein gewachsen; er hatte seine Kräfte erprobt; er kannte sich; er wußte, daß er wert war, von Goethe

gesucht und gekannt zu werden. Ein Jahr vor der ersten Begegnung mit Goethe schreibt Schiller an seinen Freund Ferdinand Huber: „... ich erkenne meine Armut, aber meinen Geist schlage ich höher an, als bisher geschehen war ... Mich selbst zu würdigen, habe ich den Eindruck müssen kennen lernen, den mein Genius auf den Geist mehrerer entschieden großer Menschen macht. Da ich diesen nun kenne und den Vereinigungspunkt ihrer verschiedenen Meinungen von mir ausfindig gemacht habe, so fehlt meinem Urteile von mir selbst nichts mehr. Um nun zu werden was ich soll und kann, werde ich besser von mir denken lernen und aufhören, mich in meiner eigenen Vorstellungsart zu erniedrigen." Dies bedingte aber bei einem Mann von Schiller's Größe keine geringere Verehrung für Goethe. Im Gegenteil, es hat vielleicht eine Zeit gegeben — gerade die Zeit um die erste Begegnung herum —, wo Schiller möglicherweise der einzige Mensch war, der Goethe's Überlegenheit — gerade als Dichter — über ihn selbst deutlich empfand. Schiller war sehr schnell gereift; außerdem war er von Hause aus ein zu feinsten Unterscheidungen beanlagter, kritisch-analytischer Geist; er urteilte darum scharf und richtig; er kannte sich, er kannte die anderen. Aber — auch dies sei zum Schlusse gleich hier hinzugefügt — er kannte Goethe nur nach seinen damals veröffentlichten Werken, die Hälfte seines Wesens blieb ihm also — wie Allen — noch völlig verschlossen; und von dem Menschen Goethe wußte er nur, was er von der einen kurzen Phase (Weimar 1775 bis 1786) hörte, aus dem Munde von Menschen hörte, die alle — mit einziger Ausnahme Herder's — völlig unfähig waren, einen Goethe in seinem Wesen zu beurteilen. Wie Herder urteilte, ersieht man aus den wundervollen Worten in Schiller's Brief an Körner vom 12. 8. 1787: „Herder gibt ihm einen klaren, universalen Verstand, das wahrste und

innigste Gefühl, die größte Reinheit des Herzens! Alles, was er ist, ist er ganz, und er kann, wie Julius Cäsar, vieles zugleich sein. Nach Herder's Behauptung ist er rein von allem Intrigengeist, er hat wissentlich noch niemand verfolgt, noch keines Andern Glück untergraben. Er liebt in allen Dingen Helle und Klarheit, selbst im Kleinen seiner politischen Geschäfte, und mit eben diesem Eifer haßt er Mystik, Geschraubtheit, Verworrenheit ... Ihm ist er ein allumfassender Geist." Schiller traut aber dem Urteil Herder's nicht, und sagt immer: Herder gibt ihm Verstand ... Herder will ihn bewundert wissen usw. War also Schiller's Wertschätzung Goethe's eine hohe und aufrichtige, so führte ihn doch — wie das häufig geschieht — gerade die Schärfe seines Urteils in mancher Beziehung bedenklich irre, was aus seinem Briefwechsel mit Körner leicht zu belegen wäre.

So trat Schiller Goethe entgegen; wie nun sah es in Goethe's Herzen aus?

Diese Frage ist weit schwerer zu beantworten, weil bei Goethe Charakter und Intellekt verwickelter — oder wie Goethe sich gern ausdrückt „verschränkter" — angelegt sind als bei Schiller. Goethe gleicht, wie oben gesagt, der Natur: das scheinbar logisch Widersprechende ist bei ihm zu einer organischen Einheit verknüpft. Darum gehört zum Verständnis Goethe's mehr, als die bloße logische Rede geben kann, es gehört dazu ein Erschauen, es gehört ein Etwas, was er selber als Wirkung der Musik schildert: daß sie „die geballte Faust freundlich flach läßt". Schiller reißt uns mit sich hin, wir mögen wollen oder nicht, Goethe erfordert Hingabe. Nicht nur physisch — in seinen heroisch getragenen Leiden — war Schiller's Zustand der des Kampfes, auch geistig ist sein Wesen die Ekstase, die Dithyrambe, der gewaltsame Kampf der Seele gegen die Natur; er ist ein Held, er ist ein

Gigant, der Götter stürzt und an ihrer Stelle neue inthronisiert. Bei Goethe ist dagegen aller Kampf nach innen verlegt; wie in den Eingeweiden unserer Mutter Erde bleibt das Toben der widerstreitenden Elemente dem Auge unsichtbar, dem Ohre unhörbar, und nur selten mahnt ein vulkanartiger Ausbruch der Leidenschaft oder eine plötzliche Erkrankung, die den gesunden Mann in wenigen Stunden bis an die Tore des Todes führt, —

> Schon rast's und reißt in meiner Brust gewaltsam,
> Wo Tod und Leben grausend sich bekämpfen

— an das große Werk des Gärens und Reifens, das ungesehen im Innern vor sich geht. Ruhe, Harmonie, Versöhnung zwischen den feindlichen Gewalten — auch zwischen Mensch und Natur, zwischen Ideal und Instinkt, zwischen Sollen und Wollen, zwischen dem Traum und dem Schicksal — das ist Goethe's Ziel, das ist, was er in sich selber erleben, verwirklichen will. Goethe ist sich aber dieser seiner Eigenart weit später als Schiller sich der seinen bewußt geworden. Von Schiller berichtet Goethe: „Es war nicht seine Sache, mit einer gewissen Bewußtlosigkeit und gleichsam instinktmäßig zu verfahren, vielmehr mußte er über jedes, was er tat, reflektieren" (Eckermann 14. 11. 1823); hingegen gehörte eine breite Grundlage des unbewußten Lebens und Schaffens dazu, um das zu werden, was Goethen bestimmt war. Goethe mußte sich gewissermaßen selber als unbewußte Naturerscheinung erblicken, ehe er sein Selbst begreifen konnte. Über diesen Vorgang des allmählichen Sichbewußtwerdens Goethe's und über die Lebenskrisis, die er bedingte, ist hier nicht der Ort, näher zu berichten; das würde viel zu weit führen. Es genüge zu sagen, daß der Aufenthalt in Italien, 1786—1788, den Höhepunkt der Krisis darstellt; hier folgt

auf die größte Unklarheit über sich die endgültige Einkehr in sich, der Entschluß, ein neues, zielbewußtes Leben zu beginnen. Der Goethe, der aus Italien heimkehrt, ist ein anderer Mann als der Goethe, der zwanzig Monate vorher hingeflüchtet war — nicht, weil er innerlich ein anderer geworden ist, sondern weil er jetzt die wunderbarste aller Erscheinungen, sein eigenes Selbst, erblickt, erkannt, begriffen hat, und nunmehr entschlossen ist, der lückenlosen, überzeugenden Ausgestaltung dieses Phänomens sich ungeteilt zu widmen. Wohl blieb Goethen auch fernerhin manches an seinem eigenen Wesen geheimnisvoll, ja geradezu unklar; an Schiller schreibt er: „Sie werden bei näherer Bekanntschaft eine Art Dunkelheit und Zaudern bei mir entdecken, über die ich nicht Herr werden kann, wenn ich mich ihrer gleich sehr deutlich bewußt bin“ (27. 8. 1794); doch klar und unerschütterlich war hinfürder der Beschluß des Willens: der reinen Ausbildung der eigenen Persönlichkeit zu leben. Niemals in der Geschichte der Menschheit war das Objekt so ganz Subjekt, niemals hat ein Subjekt sich so rein objektiv erfaßt. Und nun, als fast vierzigjähriger Mann, der endgültig aus Wolken und Sturm in die errungene Klarheit des Tages getreten ist, vor sich ein unendlich ferner, aber in ruhiger Fahrt — wenn auch vielleicht erst nach Jahrhunderten (was bedeutet für einen solchen Mann die Zeit?) .... vor sich ein unendlich ferner, aber sicher dereinst zu erreichender Horizont, — jetzt, wo er nur eines will: Ruhe um sich und in sich, die „Kindesruh“ (wie es im Faust heißt) und Gelassenheit und Impassibilität der Natur ..... jetzt stört ihn aus jedem Munde der Name „Friedrich Schiller“ auf, er vernimmt von den unerhörten Erfolgen, er findet beim Wiederbetreten des deutschen Bodens alle Welt in die Betrachtung des neuen Sternes an dem Himmel deutscher Sprache, Poesie und

Bühnendichtung schwärmerisch verloren! Selbst wenn man einzig die Gestaltung in Betracht zieht, wie konnte der Mann, der soeben Iphigenie und Tasso gedichtet hatte, ohne Widerwillen die Räuber lesen? „Schiller's Räuber widerten mich äußerst an", gesteht er auch buchstäblich. Und das betrifft erst die Oberfläche. Die ganze Geistesrichtung war es, die Goethe notwendig abstoßen mußte: das Gewaltsame, das Politische, das Demagogische, das Deklamatorische, das logisch Didaktische. Alles und jedes war den Idealen Goethe's — so mußte es scheinen — unmittelbar entgegengesetzt. Und war Goethe auch nicht eitel, um so größer war sein Stolz, sein sicheres Bewußtsein des eigenen Wertes; nicht mit Unrecht hatte er glauben können, die Führerschaft in dem Werdegang der deutschen Literatur zu besitzen; der Sturm und Drang sollte jetzt vorbei, überwunden, vergessen sein, die neuen Wege waren schon ausgedacht und angebahnt .... Und gerade in diesem Augenblick tritt der Neuling mit den Prophetengebärden auf, reißt die Herrschaft an sich, gewinnt über Nacht alle Herzen und vernichtet mit einem Schlage, was Goethe aus reifer Überzeugung für die Kultur seines Volkes geplant hatte: „Die reinsten Anschauungen suchte ich zu nähren und mitzuteilen — und nun fand ich mich zwischen Ardinghello und Franz Moor eingeklemmt."

Es läßt sich nicht in Abrede stellen, und es darf auch nicht aus kleinlichen Beschönigungsrücksichten geleugnet werden, daß Goethe am 7. September 1788 Schiller nicht mit freundlichen Gefühlen entgegentrat. In seiner Brust herrschte eine starke Voreingenommenheit.

Und noch ein letztes muß zur vollkommenen Klarlegung der Lage gesagt werden.

Als Schiller und Goethe sich zum ersten Male begegneten, waren beide schon reich an Welterfahrung; die

schützende, abwehrende Gebärde, die das unschuldige Gemüt noch nicht kennt, der Weltmann aber nicht entbehren kann, war darum bei beiden entwickelt, bei beiden aber verschieden. Der Grundzug in Schiller's natürlichem Verhalten gegen andere war die Großmut, bei Goethe dagegen war er die Naivität. Wird nun der großmütige Mensch durch schlechte Erfahrungen gewitzigt, so entwickelt sich bei ihm als Schutzgebärde — wenn er genügend Seelengröße besitzt, um nicht argwöhnisch zu werden — die Vorsicht, der naive Mensch dagegen wird verschlossen, er mißtraut sich selber. Schiller hatte Welterfahrung gesammelt und konnte sicher sein, sobald er nur aufpaßte, nie betrogen zu werden; „Schiller hatte viel mehr Lebensklugheit als ich", bezeugt Goethe; Goethe dagegen hielt jeden aus seiner Intimität fern, bis er ihn für ganz reinen Herzens erkannt hatte. So trat denn Goethe verschlossen, Schiller vorsichtig dem künftigen Freunde entgegen; keiner gab sich, wie er war; der Großmütige war nicht großmütig, der Naive nicht naiv; jeder verhüllte sein wahres Antlitz hinter der ihm eigenen Schutzgebärde.

Auf diese erste Begegnung habe ich starken Nachdruck legen zu sollen geglaubt, weil mir für die Ausgestaltung einer Freundschaft nichts wichtiger erscheint als ein solcher erster Eindruck. Dieser muß historisch genau und psychologisch richtig aufgefaßt werden, sonst wird alles Fernere unverstanden bleiben oder — was noch schlimmer ist — falsch gedeutet werden.

Sagte ich vorhin: Goethe und Schiller hätten sich nach der Begegnung noch ferner gestanden als vor ihr, so muß ich jetzt ergänzend hinzufügen: sie erblickten sich aber trotzdem in gewissen Beziehungen besser. Die tatsächliche Gegenwart einer großen Persönlichkeit ruft in einer anderen Per-

sönlichkeit von Bedeutung auf alle Fälle einen nachhaltigen Eindruck hervor. Wenige Wochen nach jenem Septembertage, wenige Monate nach seinen ironischen Glossen über Herder's Bewunderung schreibt Schiller (10. 12. 1788): „Goethe drückt seinen Geist Allen mächtig auf, die ihm nahe kommen"; und bald nachher (25. 2. 1789): „Mit Goethe messe ich mich nicht ... Er hat weit mehr Genie als ich ..." Goethe freilich bleibt stumm, stumm nach außen; doch ist an dem Eindruck, den er innerlich empfangen hatte, nicht zu zweifeln; nicht allein sein schnelles und energisches Eingreifen, um Schiller die Professur in Jena zu sichern, sondern in weit höherem Maße noch zeugt die ganze spätere Freundschaft dafür. Bei Goethe brauchte alles Zeit zum Reifen, — auch die Freundschaft für Schiller.

Dazu kommt ein Wichtigeres, ein Entscheidendes. Ich weiß, ich werde zunächst Anstoß und Mißverstand erwecken, denn meine Behauptung widerspricht schnurstracks der allgemeinen Annahme, doch wird man mir bei genauerem Besinnen Recht geben: Goethe war damals für die besonderen Ansprüche, die Schiller's Freundschaft an ihn stellen mußte, noch nicht reif. Schiller's kurzes, schweres, von leidenschaftlicher Tat erfülltes Leben hatte eine andere Entwicklungsart bedingt als die Goethen vom Schicksal vorgeschriebene; dem Kalender nach war er zehn Jahre jünger als Goethe, was aber die innere Reife, was sozusagen das Lebensstadium betrifft, so hatte der jüngere Mann den älteren bereits überholt, als sie sich das erste Mal die Hand reichten. Goethe war soeben erst zur Besinnung über sich selbst gelangt, Schiller hatte schon jede Falte seines Herzens durchsucht und schaltete mit sich als ein noch nicht ganz vollendeter, aber doch fast vollendeter Meister, — „meinem Urteil von mir selbst fehlt nichts mehr"; Goethe mußte aus tausend Ele-

menten eine Weltanschauung aufrichten und war noch lange nicht damit fertig, Schiller

> Der Sinnende, der alles durchgeprobt

war für das abstrakte Denken hoch begabt und urteilte bereits sicher und ohne Wanken und mit systematischer Genauigkeit über die meisten letzten Fragen; Goethen quälte gerade damals die Vorstellung eines nahen Todes und das Bewußtsein, daß er sich in so kurzer Zeit nicht würde vollenden können, Schiller sah dem Tode ganz nahe in die Augen und hatte die Furcht überwunden, er lebte gleichsam schon jenseits.

> Er hatte früh das strenge Wort gelesen
> Dem Leiden war er, war dem Tod vertraut.

Wie stand auch moralisch — ich meine dies Wort durchaus nicht kleinlich — aber wie stand ein Schiller einem Goethe moralisch gegenüber! Schiller, der gerade in diesem Augenblick mit einem reinen, zartsinnigen, hochgebildeten Mädchen aus vornehmer Familie, fähig alles mit ihm zu teilen, was seine Seele im Innersten bewegte, den heiligen Treuebund schloß, und Goethe, der aus den Armen leichtfertiger italienischer Schönen kam und sich soeben ein nettes, hübsches, aber ungebildetes und in ihren Geschmacksrichtungen ziemlich gewöhnliches Mädchen als „lieben Bettschatz" (wie Frau Aja sich pittoresk ausdrückt) ins Haus genommen hatte. Mußte nicht der Vergleich auf Goethe tief wirken, auf Goethe, den eindruckszartesten aller Menschen? Kaum hatte er die Krisis seines Lebens überwunden und sich resolut von allem Bisherigen abgewendet, im Bewußtsein, hinfürder unverstanden und einsam durch die Welt gehen zu müssen, da tritt der Mann ihm entgegen, der einzig unter allen befähigt war, ihn zu verstehen. Leicht ist es, der Menge entfliehen, schwer, sich vor dem Auge verbergen, das bis auf den Grund des

Herzens sieht. Der durchdringende, viel gefürchtete Blick des stolzen, bewußten, sicher urteilenden Schiller mußte auf Goethe zunächst wie eine Verletzung wirken, wie eine Verletzung seines Geheimnisses ....

So standen sich denn die beiden Männer nach der Begegnung, wenn auch ferner, nichtsdestoweniger beziehungsreicher gegenüber als vorher; der Same war gesäet worden; wohl lag er verborgen im Schoße der Zukunft, doch ist dies eine Lebensbedingung für alles, was groß und dauerhaft werden soll. Zweifelsohne haben wir bei den Beteiligten von dem, was vorging, kein ausführliches Bewußtsein vorauszusetzen: Goethe schloß sich äußerlich gegen Schiller, Schiller innerlich gegen Goethe ab. „Öfters um Goethe zu sein, würde mich unglücklich machen", schreibt Schiller am 2. Februar 1789 an Körner; und am 5. Februar schreibt er an Caroline von Beulwitz: „Dieser Charakter gefällt mir nicht, ich würde mir ihn nicht wünschen, und in der Nähe eines solchen Menschen wäre mir nicht wohl." Doch kaum sind ihm diese Worte entschlüpft, fügt der ahnungsreiche Mann hinzu: „Legen Sie dieses Urteil beiseite; vielleicht entwickelt es uns die Zukunft, oder noch besser wenn sie es widerlegt." Wir aber, denen der ganze Verlauf der Beziehungen vor Augen liegt, wir dürfen und müssen uns über das Verborgene, über das, was in den Tiefen keimte und trieb, Rechenschaft geben, sonst bleibt Verständnis für Seelenvorgänge ein leeres Wort.

Symptomatisch ist das Verhalten der beiden Männer in den folgenden Jahren. Nie in seinem Leben war Goethe so abgeschlossen und oftmals fast barsch wie in dieser Zeit. Seine einzige Leidenschaft war das Studium der Natur; vieles Beste, was er auf diesem Gebiete geleistet hat, stammt — als Anregung oder als Ausführung — aus

diesen Jahren. Der Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären, erschien 1790, der Versuch über die Gestalt der Tiere, ist in dem selben Jahre skizziert; zu gleicher Zeit beginnen die Experimente über die Farben und führen schon 1792 zu der grundlegenden Auseinandersetzung: Der Versuch als Vermittler von Objekt und Subjekt. Gedichtet hat Goethe dagegen in dieser Zeit erstaunlich wenig; unter dem wenigen aber eine Anzahl Werke, deren Wert durch die Umstände bedingt ist: Der Großkophta, Der Bürgergeneral, Die Aufgeregten usw. Schiller's politische Tendenzdichtung hatte ihn abgestoßen, und jetzt schrieb er selber politische und tendenziöse Dramen! Auch Schiller's poetische Ader schien zu versiegen. Er ward Professor und widmete seine besten Kräfte der Geschichtschreibung. Das Glück der Ehe und der Familie, der Verkehr in einem großen Freundeskreise, die vielfachen Arbeiten als Herausgeber der „Thalia“ erfüllten zunächst seinen Geist und seine Zeit. In den Jahren der Entfremdung von Goethe hat Schiller kein einziges Drama geschaffen, überhaupt keine Dichtungen von Belang mit Ausnahme des Lehrgedichts „Die Künstler“. Während aber Goethe sich in die Natur versenkte, versenkte sich Schiller in die Reflexion: aus dieser Zeit stammen Über Anmut und Würde, Über das Pathetische, Über das Erhabene, die Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen (erste Fassung), Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen, Über die tragische Kunst, und noch manches dieser Art. Sobald dagegen die neue Begegnung mit Goethe — die entscheidende des Jahres 1794 — stattgefunden hatte, sobald Schiller sich fest verankert wußte in dem Herzen des allbegreifenden und allgebenden Freundes, da begann die neue, die große Epoche seines Schaffens: Wallenstein, Maria Stuart, Die Jungfrau

von Orleans, Die Braut von Messina, Wilhelm Tell, Demetrius.

Zwischen 1788 und 1794 haben sich Schiller und Goethe öfters gesehen oder geschrieben, doch nur kurz, bedeutungslos, in rein geschäftlichen Angelegenheiten. Goethe war äußerst zurückhaltend; sein Instinkt sagte ihm, daß die Zeiten noch nicht reif seien; auch Schiller, der ungestüme, der — wie wir gesehen haben — das, was kommen sollte und mußte, deutlicher als Goethe vorahnte, drängte nicht. Was groß und heilig ist, darf nicht begehrt werden; es muß — wie die Religionen sagen — uns als Gnade zuteil werden; das vom Willen selbstherrisch Ergriffene ist immer — und sei es nur stellenweise — verunstaltet. Goethe und Schiller haben beide zu warten gewußt.

Die Stunde der Gnade kam. Alle Welt kennt Goethe's berühmte Erzählung von der Begegnung am 14. Juli 1794; ich werde sie nicht abschreiben; wer sie etwa nicht kennen sollte, schlage den Bericht „Glückliches Ereignis" nach[1]).

Jetzt endlich hatten sich die beiden so getroffen, wie es für sie einzig sich schickte: allein, in der Nacht, auf den Höhen des menschlichen Denkens. Sofort offenbarte Goethe dem Freunde eine neue Welt, eine Welt, die uns alle umgibt, die Schiller aber — in abstraktes Sinnen, in ästhetische Meditationen, in Geschichtsstudien, in Sittenprobleme versenkt — noch nie erblickt hatte; Goethe öffnete ihm die Augen. Doch

---

[1]) In vielen Ausgaben ist dieser Bericht in die „Annalen" eingeschoben, am Schlusse des Jahres 1794, in anderen findet man ihn unter der Rubrik „Biographische Einzelheiten" oder auch unter „Allgemeine Naturlehre". Die Redaktionen entsprechen sich an den verschiedenen Orten nicht überall genau. Belehrung über diese durch Goethe selbst veranlaßte Unsicherheit oder Vielfältigkeit der Einordnung findet man in der Weimarer Ausgabe, 1. Abt., 36. Bd., S. 437 ff.



Schiller, der Denkgewaltige, hatte noch mehr Augen für Goethe, als für das, was Goethe ihm zeigte — die Urpflanze, das Urtier, die Metamorphose der Organe, die Verwandtschaft der Farben usw. — waren das alles doch Geschöpfe Goethe's, nicht Phänomene der Natur. „Die Anschauung Ihres Geistes — denn so muß ich den Totaleindruck Ihrer Ideen auf mich nennen", schreibt kurz nach dem denkwürdigen Abend Schiller an Goethe! Schiller als erster entdeckte das Geheimnis dieses wunderbaren Intellektes, der nichts erblicken konnte, ohne es sofort schöpferisch zu gestalten. Goethe war mitten in einem leidenschaftlichen Vortrag; da unterbricht ihn Schiller: „das ist keine Erfahrung, das ist eine Idee!" Goethe, der naive, stutzt, wird fast ärgerlich; nach und nach aber geht ihm auf, Schiller habe mit diesem einen Worte — wie mit einem Blitzstrahl — bis in die tiefste Tiefe seines ihm selber unbekannten Verstandes hineingeleuchtet. Er hatte geglaubt, Schiller eine Welt zu zeigen: sich selber hatte er ihm in Wirklichkeit offenbart.

So ergänzte sich denn bei dieser ersten wahren Begegnung das gegenseitige Geben und Nehmen in eigentümlicher Weise; so blieb es auch in der Folge.

Goethe — die Welt Goethe's — ward nunmehr für Schiller eine Art Element, ein Element, in dem er dichterisch wiedergebar, was er sonst nur abstrakt erfaßt hatte, weswegen ihm bisher gar manches unerkannt geblieben war. Um uns der schillerschen Denkweise anzunähern, können wir sagen: Goethe wurde für ihn ein Spiegel, ein Zauberspiegel. Man darf gewiß behaupten, keine einzige der großen Bühnengestalten aus Schiller's zehn letzten Lebensjahren wäre ohne Goethe's Gegenwart entstanden. Nicht etwa, daß Goethe sie eingegeben hätte, nicht etwa, daß sie nicht von Kopf bis zu Fuß Schiller's Geschöpfe gewesen wären, aber in dem Ver-

kehr mit Goethe gewann für Schiller alles, was er sah und erdichtete, beziehungsreichere Umrisse. Wenn er, der Denker, in ihm, dem Schauer, die Dinge erblickte, wurden sie für ihn durchsichtig. Seine poetischen Schöpfungen wurden unausdenkbar, änigmatisch, lebenswahr. Von Goethe darf man nicht behaupten, er sei ein „Seher“ gewesen, — denn dies bedeutet immer eine Überreiztheit des Nerven- und Hirnlebens, also das genaue Gegenteil dessen, was für sein Wesen bezeichnend war; die seherische Gewalt aber, die in Schiller's Werken aus dem Höhepunkte seines Schaffens Unvergleichliches an menschlichen Gestalten schuf, sie hatte der Dichter an Goethe gewonnen.

Insofern dürfen wir auch gewiß behaupten, Schiller, der Dichter, habe mehr von Goethe gewonnen als Goethe, der Dichter, von Schiller. Wohl ist Goethe von Schiller zur Wiederaufnahme seines dichterischen Schaffens angeeifert worden; außerdem mußte die in jede einzelne Absicht genial eindringende, freimütig-kritische Auffassung seiner Dichtungen durch Schiller — wovon man in diesem Briefwechsel unschätzbare Beispiele findet — viel Anregung und manche Belehrung verschaffen; doch berührt das alles mehr die Oberfläche. In früherer Zeit hätte Schiller's Einfluß für Goethe's Dichten leicht verderblich werden können; jetzt war dies kaum mehr möglich; während Schiller alle seine Pläne Punkt für Punkt mit Goethen durchsprach, verheimlichte Goethe die seinen so viel es anging; das eine Beispiel genügt: Hermann und Dorothea war bei seiner Vollendung für Schiller eine Überraschung. Wo Schiller später in Werke Goethe's tätig eingriff, so z. B. bei der Aufführung Egmont's, war es immer zum Schaden des Werkes. „Ich hatte nur immer zu tun, daß ich feststand und seine wie meine Sachen von solchen Einflüssen freihielt und schützte“, sagt Goethe zu Eckermann (23. 3. 1829).

Dagegen hat Schiller auf die ganze Entwicklung oder vielmehr Entfaltung des goetheschen Geistes einen geradezu unermeßlichen Einfluß ausgeübt; erst durch Schiller erreichte Goethe einen höheren Grad der Klarheit über sein eigenes Selbst. War Goethe für Schiller ein Spiegel, so war Schiller für Goethe eine Leuchte. Zur lückenlosen Einsicht in das Getriebe seines eigenen Geistes ist Goethe allerdings nie gelangt; das war durch die Beschaffenheit dieses Geistes ausgeschlossen; doch hat das Licht, das Schiller über den Gegenstand warf, sehr viel zur philosophischen Vertiefung von Goethe's ganzer Auffassung der Natur, seiner Weltanschauung und seiner Lebensweisheit beigetragen. Bisher hatte Goethe zwischen einem ziemlich seichten, spinozistisch angehauchten, unklar pantheistischen Mystizismus und einem gesunden, aber derben, naiven Naturalismus hin- und hergeschwankt. Durch Schiller wurde er auf das eigene Unbewußtsein, auf die Verwirrung in seinem Denken aufmerksam gemacht; gleich am ersten Abend — wir sahen es vorhin — zeigte ihm Schiller, daß er nicht einmal zwischen einer aus der empirischen Natur gewonnenen Erfahrung und einer im eigenen Innern entsprungenen Idee zu unterscheiden wisse; dann führte er ihn — so weit es gelingen wollte — in die wahre Kritik der Erkenntnis ein, wie sie Plato begründet und Immanuel Kant gerade in jenem Augenblick zur vollendeten Klarheit entwickelt hatte. Doch die theoretische Belehrung allein hätte gerade bei einem Goethe wenig oder nichts genützt, wenn nicht die Erfahrung eines Genies, das in dieser metaphysischen Welt lebte und aus ihr heraus Unvergängliches schuf, mit unbewußter Notwendigkeit zu einer Gestaltung und Umgestaltung seiner eigenen Anschauungen geführt hätte. In Goethe hatte ein Schatz an Idealismus nicht nur des Gemütes, sondern auch des Denkens sozusagen latent

gelegen; die vielen Interessen des mächtigen Verstandes und die ganze praktische, vernünftige, sich streng beherrschende Anlage hatte, wenn nicht den Schatz verdeckt, so doch auf ihm gelastet. Nach Überwindung des jugendlichen Übermutes war Goethe's ganzes Bestreben darauf gerichtet gewesen, sich innerhalb des Erreichbaren, Gegenwärtigen zu begrenzen, zu beschränken; es war, als wolle er sich selber die Flügel binden. Schiller deckte diese Selbsttäuschung auf. Denn in Wirklichkeit — wie vorhin angedeutet — lag der Horizont, auf den Goethe zusteuerte, unendlich fern; das gerade war es, was eine so gewaltige Selbstbeherrschung erforderlich machte. Goethe gestaltet Zukunft. Und so schreibt denn Schiller an Goethe: „Sie können niemals gehofft haben, daß Ihr Leben zu einem solchen Ziele zureichen werde; aber einen solchen Weg auch nur einzuschlagen, ist mehr wert als jeden andern zu endigen.“ Goethe sieht es ein und antwortet: „Ich fühle sehr lebhaft, daß mein Unternehmen das Maß der menschlichen Kräfte und ihre irdische Dauer weit übersteigt . . .“ Das ist nunmehr bewußter Idealismus der Gesinnung.

Hat also die Einwirkung Goethe's auf Schiller namentlich in einer Erweiterung des Gesichtskreises und in einer Schärfung des Blickes bestanden, so betätigt sich der entsprechende Einfluß Schiller's auf Goethe in einer Aufklärung der eigenen Seele; die dunklen Tiefen dieses unergründlichen Geistes werden — wenigstens bis zu einem gewissen Grade — aufgehellt. Und dies mußte notwendig auch auf sein Dichten zurückwirken. „Von der ersten Annäherung an,“ schreibt Goethe über seine Freundschaft mit Schiller, „war es ein unaufhaltsames Fortschreiten philosophischer Ausbildung und ästhetischer Tätigkeit ... Für mich war es ein neuer Frühling, in welchem alles froh nebeneinander keimte

und aus aufgeschlossenen Samen und Zweigen hervorging.“ Ohne Schiller wäre der zweite Teil des Faust nie gedichtet worden; nie hätte Goethe den Vers geschrieben:

Den lieb' ich, der Unmögliches begehrt.

Bald nach der entscheidenden Begegnung des Jahres 1794 beginnt der Briefwechsel.

Das eine möge der Leser wohl bedenken: dieser Briefwechsel ist nur ein Bruchstück aus dem Verkehr zwischen Schiller und Goethe. Das beste, was die beiden sich zu geben hatten, gaben sie sich mündlich. So oft es zu ermöglichen war, brachten sie Tage, manchmal auch Wochen zusammen zu, sei es in Jena, sei es in Weimar; später (1799) zog Schiller ganz nach Weimar; die Freunde trafen sich täglich auf der Bühne, fuhren zusammen aus, schlossen sich in des einen oder des anderen Arbeitsstube ein; sie hatten nicht nötig, einander Briefe zu schreiben. So sind denn sehr viele Briefe — namentlich von seiten Goethe's — nur als kurze Notizen zu benutzen, aus denen wir verfolgen können, welche Gegenstände durchgesprochen worden waren oder werden sollten. Nicht selten gleichen diese Mitteilungen Schattenbildern an der Wand und reizen unsere Neugier, ohne daß uns etwas Wesenhaftes in den Händen bliebe. Dennoch überspringe man keine Seite; denn zwischen den Zeilen selbst der scheinbar inhaltslosen Briefe schlummern — dem Unaufmerksamen verborgen — gute Geister, die dem Aufmerksamen gar manches anzuvertrauen haben.

Ich halte es nicht für schicklich, da, wo Goethe und wo Schiller reden, zu ihren Worten noch meine Betrachtungen zu liefern. Den ehrenvollen Auftrag, zu diesem unvergänglichen Werke eine Einleitung zu schreiben, konnte ich nur als eine Veranlassung betrachten, den Leser von dem großen

Kulturwert dieses Briefwechsels zu überzeugen; das aber nötigte mich, ihm dasjenige vorzuführen, was dem Briefwechsel voranging und was ihn — als unsichtbare Atmosphäre — umgibt; wohingegen eine eingehende kritische Würdigung und ein fortlaufender Kommentar zwar manches Interessante bringen könnten, hier jedoch schlecht am Platze wären.

Was unsere Zeit braucht, was unsere Zeit sucht, sind freie, festgegründete Persönlichkeiten. Wir ersticken unter Tatsachenüberfülle und büßen dabei an Kraft und Mut und Urteil ein. Auch darunter leiden wir schwer, daß eine gewisse Art von nüchterner Durchschnittsbegabung dieser Last am besten standhält und somit die führende Stellung im Leben an sich reißt zum Nachteil edlerer Elemente. Schiller und Goethe haben die Anfänge dieser Wandlung erlebt und haben beide vorausgesehen, wohin sie notwendig führen mußte. Schiller spricht von den „Schlachtopfern des Fleißes“ und sieht um sich herum eine Zeit entstehen, in der „der tote Buchstabe den lebendigen Verstand vertritt, und ein geübtes Gedächtnis sicherer als Genie und Empfindung leitet“. Mahnend richtet er an das kommende Jahrhundert die Frage: „Kann wohl der Mensch dazu bestimmt sein, über irgend einem Zwecke sich selbst zu versäumen?“ Und weise lehrt er uns einsehen: durch Verbreitung der Wissensfläche „ergreifen“ wir zwar immer mehr, doch hängt das „Begreifen“ von der „Kraft und Tiefe der Persönlichkeit“ und von der „Freiheit ihrer Vernunft“ ab. Goethe anzuführen dürfte kaum nötig sein. Ich schlage auf gut Glück die Briefe an Zelter auf und höre, wie er klagt, die ganze Christenheit „verliert sich in den Minutien des grenzenlos Mannigfaltigen“, höre, wie er es (1829) als „die Tendenz der Zeit“ bezeichnet: „alles ins Schwache und Jämmerliche herunterzuziehen“, und wie er selbst in den gelehrten Wissenschaften „die Masse der unzulänglichen Men-

schen, die einwirken und ihre Nichtigkeit aneinander auferbauen“, für verderbendrohend ansieht. In dieser selben Sammlung — eine unentbehrliche Ergänzung zu dem vorliegenden Briefwechsel — finden wir den ergreifenden Hinweis auf Schiller: „Schillern war die Christustendenz eingeboren, er berührte nichts Gemeines, ohne es zu veredeln.“

Die Veredlung! Das ist, was wir in dem Verkehr mit Goethe und mit Schiller suchen sollen. Das ist ihre lebendige Bedeutung für unsere kreißende Zeit. Nur in zweiter Reihe fesselt uns das Literarische, das Historische und das Ästhetisch-Theoretische, das diese Briefe in so reicher und anregender Fülle aufgespeichert bewahren. Das alles ist Mittel zum Zweck; und der Zweck ist: diese zwei großen Persönlichkeiten in dem folgenschwersten Zeitabschnitt ihres Wachsens und Werdens so tief und so genau wie irgendmöglich zu erfassen, auf daß wir selber, im Innersten geläutert und bereichert, an ihnen emporwachsen.

Werther[1]

Es ist immer an der Zeit, eine Lanze für Werther zu brechen. Die Bewunderung seitens empfindsamer Schwärmer einerseits, anderseits die abfällige Beurteilung, die der Held von wissenschaftlichen Männern erfährt, genügen, um die meisten auf falsche Fährte zu führen. Keinen Charakter hat Goethe liebevoller und klarer hingestellt; keiner wird so schief beurteilt. Sprache und Komposition des Buches preist man; alles, was Beiwerk daran ist — die Brot schneidende Lotte, der im Winter Blumen suchende Irrsinnige, der Pfarrhof mit seinen alten Nußbäumen — ist Gemeingut der ganzen gesitteten Welt geworden; über die literarhistorische Bedeutung dieses Romans für die damalige Zeit finden wir allerorten gelehrten Aufschluß, doch habe ich nirgendswo, selbst nicht bei Carlyle (der sonst so tief geht), eine freie, verständnisvolle Schätzung des Charakters des Helden gefunden, des Mannes, von dem Goethe selber gemeint hatte: „Ihr könnt seinem Geiste und seinem Charakter Eure Bewunderung und Liebe nicht versagen.“ Soweit das in wenigen Zeilen geschehen kann, möchte ich versuchen, den Weg zur Bewunderung und zur Liebe dieses außerordentlichen Mannes zu weisen.

Werther ist ein ungewöhnlich begabter Mensch, für dessen geistige Eigenart zwei Züge bezeichnend sind: in bejahender Richtung die Feinheit und Kraft der Empfänglichkeit, in verneinender Richtung die Beschränkung der Gestaltungskraft. Sein Charakter kann mit einem einzigen Worte erschöpft werden, so ganz umfaßt diese eine Regung — ozeanartig — alle anderen: es ist die bedingungslose, leidenschaftliche Wahrhaftigkeit. Daß eine derartige Persönlichkeit, in unserer Ge-

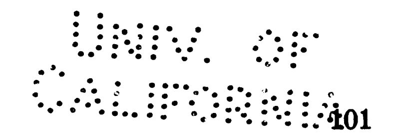
[1]) Zuerst erschienen in der Münchener „Jugend“ vom 26. August 1899, Nr. 36.

sellschaft das Licht der Welt erblickend, wie geschaffen ist, unglücklich zu werden, kann man nicht leugnen; dagegen ist es lächerlich, diesen Geist als einen kranken und diesen Charakter als einen schwachen zu bezeichnen. Der Geist ist kerngesund und von bewundernswerten Anlagen, der Charakter ist stark und fordert Liebe. Was diesem Manne außerdem den letzten Zauber verleiht, ist, daß er — der Gelehrte und der Künstler, der Philologe und der Landschaftsmaler — zugleich einen durchdringenden Verstand von seltener analytischer Schärfe besitzt. Er ist kein hohler Schwärmer. Gleich einem Shakespeare schaut er jedem Menschen, dem er begegnet, bis auf den Grund des Herzens; ein einziger Blick, und er kennt ihn und hält ihn fest im Gedächtnis, gleichviel ob es der für sein eigenes Schicksal so verhängnisvolle Albert ist oder ein Bauernbursche, der am Wege einen Pflug ausbessert. Dieser Blick erstreckt sich nach außen bis zu dem genauen Erfassen des verborgenen Sinnes jeder stummen Naturerscheinung und nach innen bis zur erbarmungslos klaren Zergliederung der eigenen Gemütsbewegungen. Durch diese Macht des Blickes bewährt sich Werther als ein nicht bloß sehr begabter, sondern genialer Mann; dem Hamlet durchaus vergleichbar, überragt er turmhoch seine gesamte Umgebung. Und ebenso wie Hamlet, so hätte auch er, trotz seiner großen und praktisch nicht recht verwertbaren Anlagen, sich ganz leidlich durch die Welt geschlagen, hätte nicht ein Ereignis seltenster Art ihn vor die Alternative gestellt: Tod oder Lüge. In seinem Falle war es das Ereignis der absoluten Liebe. Der kleine Geist vermag es überhaupt nicht, so zu lieben wie Werther liebt; der schwache (und das heißt immer, unwahrhaftige) Charakter kann sich hin- und herwinden und zuletzt entkommen: für einen Werther gab es keine Wahl. Die geniale Kraft seiner Eindrücke, dazu die Wahrhaftigkeit seines Wesens bil-

beten zusammen einen unüberwindlichen Zwang. Uns diesen Zwang mitempfinden zu lassen, uns zu überzeugen, daß Werther nicht aus Geistesgestörtheit und nicht aus Schwäche in den Tod ging, sondern weil sein Schicksal es gebieterisch forderte, weil er erhaben genug war, um nicht anders zu können: dazu schrieb Goethe sein Buch; und er vermochte es nur, weil er die unweigerliche Notwendigkeit der Lage so stark empfand, daß er noch als alter Mann gestehen mußte, an der Tragik dieses Stoffes wäre er selber fast zugrunde gegangen. So empfindet ein Goethe nicht für einen Weichling und einen halben Narren.

Die zweite entscheidende Frage lautet: Wie verhält es sich mit dieser Liebe?

Das rein sinnliche Begehren besitzt kein haftendes Vermögen; so heftig es ist, so leicht auch ist es befriedigt und abgelenkt. Man verliebt sich mit den Augen und dennoch „blind“, wie die Alten als treue Beobachter gut wußten. Das Auge kann zunächst geradezu als „der Sinn der Oberfläche“ bezeichnet werden, und was es vermittelt — auch die Liebe — bleibt oberflächlich und vergänglich, wenn nicht zu den Eindrücken des Auges noch der Blick des Geistes hinzukommt. Dieser ist das eigentliche Sehorgan des Menschen, und dieser haftet wie mit tausend Polypenarmen an dem Erfaßten, und zwar um so fester, je klarer der Blick war und je sicherer er daher weiß, was er erfaßt hat. Ein genial veranlagter und dazu durch Bildung und Lebensumstände zu hoher Entwicklung gelangter Geist besitzt daher die Fähigkeit zu einer Liebe, wie sie sich aus dem bloßen Sinnentrieb nie ergeben könnte. Die täglich und stündlich empfundene Einsamkeit reizt die Leidenschaftlichkeit; die klare Sicherheit der Erkenntnis steigert den Willen. Die Zwangsvorstellung, die hier mächtig ins Leben eingreift, ist eine ganz andere als



die, welche die Sinne bis zu dem rasenden Wunsche nach dem Besitze eines bestimmten Weibes treibt; denn in letzterem Falle handelt es sich einfach um eine Suggestion, die man (mit Schopenhauer) als ein Walten des allgemeinen unindividuellen Geistes der ganzen Gattung deuten mag, wogegen wir hier die unbedingte Bejahung des Einzelnen, im Gegensatz zur Gattung, zu erblicken haben. Abélard und Héloïse lieben sich nicht eine Spur weniger leidenschaftlich und „ewig" nach der grausamen Verstümmelung als vorher; bei dieser Art der Liebe dient der geschlechtliche Trieb, gebietet aber nicht. Ebenso wie nach einem bekannten physischen Gesetz die Kraft der Anhaftung zwischen zwei Körpern mit der Größe der aneinander haftenden Flächen und mit dem Grade ihrer Politur zunimmt, ebenso haften zwei auserlesene Individuen durch eine so umfangreiche und feinabgetönte Stufenleiter der Empfindungen aneinander — von der bloßen Berührung der Oberhaut an bis zu den höchsten Ahnungen des Geistes —, daß keine noch so leidenschaftliche Liebe zwischen minder Begabten eine Vorstellung von der zwingenden Macht dieser Zusammengehörigkeit geben kann. Darum wird der Held aller unbedingten Liebe, Tristan, von alters her als ein auserlesener Geist und als ein Mann von hoher Bildung dargestellt; schon als Knabe „lernt er mehr Bücher in kurzer Zeit als je ein Kind früher oder seither"; er spricht viele Sprachen, spielt viele Instrumente, dichtet, denkt und zieht sich gern aus dem Hofleben, in welchem er als Stern glänzt, in die Einsamkeit zurück. Das ist der einzige Boden, auf dem eine derartig zwingende und ewige Liebe erwachsen konnte. Isoldens Begabung ist zwar nicht gleich groß, doch immerhin außerordentlich. Goethe hat nun in den blauen Frack und die gelben Hosen des Jahres 1774 (die Neigung zur Eleganz bitte ich nicht zu unterschätzen!) einen jener ungewöhnlichen Geister ge-

hüllt. Werther ist kein eingebildeter Monoman; er flieht die Welt nicht; ein hervorstechender Charakterzug ist seine große Liebe zu Kindern, ein anderer seine Liebe für alles Patriarchalische, Althergebrachte, Schlichte; er ist körperlich gesund und redet mit einem gewissen Widerwillen von kranken Menschen; er sucht diejenigen auf, die „Liebe, Freude, Wärme" um sich verbreiten; er ist empfänglich für weibliche Reize, ein früheres Liebesverhältnis wird im ersten Briefe erwähnt, und selbst die Leidenschaft für Lotte verhindert nicht, daß er für Fräulein B. lebhaft empfinde; das gibt uns die Gewähr, daß seine Liebe für Lotte keine Verblendung, sondern eine wahre Erkenntnis ist. Mit den einfachsten Mitteln, doch mit unendlicher Kunst hat Goethe Werther in Verhältnisse gebracht, die ihn ganz sich selbst — und das heißt seiner Empfänglichkeit und seinem klaren Blick — überliefern; keine Familienbande, keine Berufspflichten lenken ihn gewaltsam ab: darum ist er, als die wahre Liebe in sein Leben tritt, ihr ebenso rettungslos ausgeliefert wie Tristan auf der langen Seereise. Und wie immer, so ist es auch hier das Weib, welches, unwissend, den Liebestrank reicht. „Sie sieht nicht, sie fühlt nicht, daß sie einen Gift bereitet, der mich und sie zugrunde richten wird; und ich, mit voller Wollust schlürfe den Becher aus, den sie mir zu meinem Verderben reicht." Eine Rettung hätte es gegeben: wenn nämlich Lotte Werther nicht geliebt hätte. Sie liebt ihn aber. Mit anbetungswürdiger Feinheit hat Goethe, ohne je von dieser keuschen Seele den Schleier zu heben, ihre Liebe über allen Zweifel erhoben. Entscheidend ist die schwärmerische Liebe der Kinder für Werther. Denn diese Kinder werden uns bei jeder Gelegenheit als nur durch Lotte, nur in Lotte lebend dargestellt; die Vesperszene am Anfang deutet auf die Sterbeszene am Schluß, wo die Kinder sich auf den Röchelnden werfen und ihren

Mund an den seinen geheftet halten; sie tun damit, was Lotte nicht tun durfte; ihre reine Kinderseele bekennt in Unschuld die Wahrheit. Ebenso entscheidend wie dieses eine Zeugnis für das Herz, ist das andere für den Geist: auch Albert liest mit Lotte, doch „schlägt sein Herz nicht sympathetisch bei der Stelle eines lieben Buches, wo Werther's Herz und Lottens in einem zusammentreffen“. Da sehen wir den festen Anker, der nie reißt. Beim Zusammenlesen hatten Paolo und Francesca entdeckt, daß Sterben besser sei, als getrennt zu leben.

Wie hätte Werther noch leben können? Die Bemerkung eines der bekanntesten Goethebiographen — wer die Natur so liebt wie Werther, den müsse sie auch trösten, der Autor habe also falsch gezeichnet — ist fast lächerlich unstichhaltig. Nur Philisterseelen vermögen es, das, was sie „Natur“ nennen, in Pillen einzunehmen, zur Regulierung ihrer Gallenausscheidung. Wer, heiteren Geistes, beim Anblick eines schönen Tales ausgerufen hat: „Die Welt um mich her ruht ganz in meiner Seele, wie die Gestalt einer Geliebten“, der wird später um sich herum, im selben Tale, „den Abgrund des ewigoffenen Grabes“ erblicken. Beides ist gleich wahr, gleich unmittelbar genial. Nur eines, glaube ich, hätte einem so reichbegabten und wahrhaftigen Manne es ermöglichen können, weiterzuleben: das Gestalten seiner Eindrücke, sowohl des Grabes wie der Geliebten. Das hatte Goethe selber gerettet. Die Liebe muß zeugen; auf allen Stufen ihrer Erscheinung muß sie es; sonst verzehrt sie das Leben bis zum Tode. Vielleicht wäre durch den Besitz Lottens Werther die Kraft zu gestalten zuteil geworden; ich weiß es nicht; er selber wähnt es, denn er seufzt über „die Lücke im Busen“ und ruft aus: „Wenn du sie nur einmal an dieses Herz drücken könntest, würde diese ganze Lücke ausgefüllt

sein!" Doch jetzt muß er klagen, und zwar schon im ersten Jahre: „Alles schwimmt und schwankt so vor meiner Seele, daß ich keinen Umriß packen kann." Nicht an Begabung fehlt es, noch weniger an Willen, doch an einer den übermächtigen Eindrücken entsprechenden Kraft der Gestaltung. Stellt man sich auf den rein seelischen Standpunkt, von dem aus betrachtet die Einzelheiten des Schicksals zufällig erscheinen, so ist dieser Widerstreit zwischen der Gewalt der Eindrücke und der Unfähigkeit, sie gestaltend zu beherrschen, der eigentliche tragische Konflikt in Werther. An ihm geht er zugrunde. Er stirbt an dem Überreichtum seiner Gaben, an der herrlich männlichen Gewalt seiner Leidenschaft, an der Schärfe seines Urteils, an der allzu kristallenen Wahrhaftigkeit seines Charakters. Mit Goethe wollen wir ihm Bewunderung und Liebe nicht versagen.

Schiller als Lehrer im Ideal[1])

Zu bedauern ist der Mensch, der sich Schiller aus dem Herzen gerissen hat. Wer von uns hat nicht in früher Jugend diesen Dichter schwärmerisch geliebt? Doch wer hat nicht Zeiten erlebt, in denen er sich ihm ferngerückt fühlte? Man nennt immer Schiller und Goethe zusammen; das ist für Schiller nicht günstig. Denn er, dessen Seele mit Ungestüm die Fesseln abstreift, welche der Staat, die Gewohnheit, der Zeitgeist uns schon in der Wiege anschmieden, er, der als Denker und moralische Persönlichkeit zum kühnsten Adlerflug eines fürstlich begabten Menschen sich aufschwingt und die stolzen Worte schreibt: „Lebe mit deinem Jahrhundert, aber sei nicht sein Geschöpf", er blieb — was die Formgebung als Dichter betrifft — eigentümlich befangen in den grenzenden Schranken einer bestimmten Epoche. Dahingegen jener Andere, der sich nicht gegen das Gegebene empörte, sondern sich ihm anschmiegte, der den zerstreuenden Einflüssen eines pflichtenreichen Lebens und entsetzlicher historischer Begebnisse dadurch trotzte, daß er sich — wie die „Wasserblütler", wenn sie aus dem Sonnenschein in die Tiefen des schwereren Elementes untertauchen — mit einer eigenen, undurchdringlichen, absondernden Lufthülle umgab, seine dichterische Persönlichkeit so frei bewahrte, so eigenmächtig, daß wir einen jeden seiner Schritte gleichsam als einen Schritt aus der gegebenen Begrenzung in das Unbegrenzte, aus der Zeit in die Zeitlosigkeit bezeichnen können. Nach hundert Jahren wirkt diese Gegenüberstellung schon auffallend, nach einem halben Jahrtausend wird sie schwer auf Schiller lasten. Man nehme nur zwei Jugendwerke, beide die Erzeugnisse einer geräusch-

[1]) Zuerst erschienen in der Münchener „Jugend", Dezember 1899, Nr. 51.

vollen, vergänglichen Zeitstimmung, Kinder des Augenblicks — Werther und die Räuber: Werther könnte gestern geschrieben sein und wirkt auf den Chinesen kaum weniger als auf den Deutschen; so genau auch das Zeitkostüm geschildert ist, es wirkt nur als ein malerisches Motiv, ohne jede Beeinträchtigung des ewigen Kerns; dagegen bedarf es, um den Räubern heute gerecht zu werden, einer historischen Überlegung. Wie eigentümlich — sobald der erste jugendliche Rausch vorbei ist — mutet uns gar manches aus Schiller's Lyrik an! Ich gestehe, daß ich einen ganzen „Kursus" von deutschen Dichtern des 18. Jahrhunderts habe durchmachen müssen, damit mir Schiller's Lyrik wieder mundrecht wurde; ich mußte die Einflüsse, unter denen er stand, kennen lernen, um die Genialität der Leistung wieder voll zu würdigen. Und noch immer stört mich das Deutsch-Anakreontische, das Englisch-Didaktische, das Lateinisch-Rhetorische, kurz, diese Atmosphäre einer bestimmten und dazu einer wenig sympathischen Literaturepoche. Gewiß wird der Gelehrte nicht verlegen sein, auch bei Goethe die Wirkung der empfangenen Eindrücke nachzuweisen, doch gilt von seiner Lyrik, was er uns selber berichtet, daß sie „unvermutet hervorbrach", so daß er sie selber „ganz als Natur betrachten mußte"; wogegen die Technik eines Schillerschen Gedichtes sofort in die Augen springt und in ihrer tadellosen Sauberkeit selten vor einer genauen Zergliederung standhält. Die dramatischen Werke Schiller's gehören unstreitig zu den genialsten Erzeugnissen des Menschengeistes, an Technik des Aufbaus unerreicht, an Kraft und Schönheitsfülle dem Höchsten ebenbürtig, und nichtsdestoweniger zahlen auch sie der Zeit ihren Zoll: nie ringt sich das Äußerliche der Formgebung bis zur vollen Freiheit der einen gestaltenden Individualität hinauf. Racine's Pathos, Shakespeare's Vorliebe für Kernsprüche, die Neigung des damaligen Deutsch-

lands zur Sentimentalität: sie alle bilden einen vielfarbigen fremden Überwurf, der die Schritte des lebenden Dichters hemmt und seine Gestalt uns Späteren fernrückt. Wie kommt es nun, daß wir dennoch immer wieder zu Schiller wie zu unserem guten Genius flüchten, und zwar stets in jenen Augenblicken, wo, nach überstandenen geistigen oder sittlichen Krisen, „das gute und mächtige Ich“ (wie Goethe es so schön nennt) wieder die Oberhand gewinnt? Diesen Zauber bewirkt nicht der große Dichter allein, vielmehr die magische Gewalt der ganzen Persönlichkeit. Zwar bricht der Dichter immer wieder durch, wie ein Bergriese durch die Wolken, und während wir in den Nebeln am Fuße herumknaupeln, entdecken wir plötzlich hoch oben am Himmel den unerreichbaren, strahlenden Gipfel; doch was uns immer mächtiger zu Schiller heranzieht, ist das Gewahrwerden, daß hinter diesem großen Dichter ein noch größerer Mensch steht, einer der unbedingt verehrungswürdigsten aller Menschen, vielleicht der edelste, dem Charakter nach vollendetste Mann, der je gedichtet hat. Das eigentliche Monument dieses Mannes bildet sein Werk „Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen“.

In diesem wunderbaren Werke offenbart sich die Persönlichkeit Schiller's frei, schlackenlos, vollständig. Es ist ihr Glaubensbekenntnis. Alles übrige, was Schiller seinem Vaterlande und der Welt vermacht hat, ist gleichsam ein Gut, ein Besitz, ein „Dominium“, ein in der Präge des Gottbegnadeten zu unvergleichlichem Werte gemünztes Gold; dieses Erbe ist noch heiliger: es ist der Wille des großen Mannes, es ist der Inbegriff seiner gereiften Weltanschauung, es ist eine uns mit ernstem Blick und warmer, bittender Stimme ans Herz gelegte Anleitung, die uns Menschen befähigen soll, „durch die verwickeltsten Verhältnisse mit kühner Einfalt und ruhiger Unschuld“ zu gehen (Brief 27). „Die ganze Magie der Erschei-

nung der Schönheit beruht auf ihrem Geheimnis", sagt Schiller im ersten Briefe; dieses Geheimnis, das Geheimnis seiner eigenen Persönlichkeit, hat er uns hier — soweit möglich — enthüllt. In diesem Werke ist Schiller unverhohlen das, was er sonst unter dem Mantel der Dichtkunst oder des ästhetisierenden Zergliederers ist: ein Lehrer der Menschheit. Er ist derjenige, den sein Meister, Immanuel Kant, als „den Lehrer im Ideal" herbeisehnt. Und gerade weil er unverhohlen lehrt, erblicken wir hier mit unvergleichlicher Deutlichkeit den Menschen selbst und namentlich auch dasjenige an ihm, was größer als der Lehrer ist, die unfaßbare, unausdenkbare Einzelgestalt. Gesteht uns Goethe, sein Dichten sei „ganz Natur", so dürfen wir von Schiller's Dichten behaupten, es sei „ganz Menschentum", ganz Wille, ganz Absicht, ganz Liebe; Schiller will lehren, er will wirken, und zwar überall und immer, denn es ist dies die bezeichnende Gebärde seiner Persönlichkeit. Daß die Kunst „kein Resultat weder für den Verstand noch für den Willen gebe" (Brief 23), weiß er recht gut, und er erklärt ausdrücklich, „das Schöne ist in Rücksicht auf Erkenntnis und Gesinnung völlig indifferent und unfruchtbar" (Brief 21). Der Entschluß aber, auf Verstand und Willen, auf Erkenntnis und Gesinnung der Mitmenschen zu wirken, bildet bei diesem Manne das Mark der Knochen, die innere treibende Glut seines aufopferungsvoll hingebenden Lebens. „Das Wesen der schönen Kunst ist der Schein", sagt Schiller (Brief 26), und an andrer Stelle: „Der Mensch soll mit der Schönheit nur spielen" (Brief 15); doch der Schein soll dienen, das verborgene Wesen zu erfassen, und gerade durch das Spiel soll der Mensch erst lernen, Mensch zu werden. Darauf zielt Schiller's Schaffen von Anfang an — zuerst unbewußt, dann aber, wie diese Briefe bezeugen, mit einem so vollkommenen Bewußtsein, wie es vor ihm nie ein Künstler besessen. Schiller

ist — immer und überall — mehr als Künstler; er ist eine herrische, prometheische Natur; neue Menschen will er mit seinen Händen kneten und fühlt sich reich genug, um ihnen aus dem eigenen Überfluß neuen Odem einzublasen. In allen seinen Werken ahnen wir das; denn dieser Wille ist es, der sie gleichsam von innen heraus durchglüht, so daß der lauschende Jüngling — ohne die tiefere Ursache zu erraten — sein Herz schneller schlagen fühlt, und der ältere, kritisch gewordene Mann immer von neuem empfindet, an diesem Genius zerstiebe alle Kritik wie an einem ragenden Felsen die Welle, da sie nur die Oberfläche berührt.

Die „ästhetische Erziehung" ist ein durch und durch originelles Werk. Denn selbst die gleich anfangs eingestandene und von manchen Kommentatoren übertrieben hervorgehobene Anlehnung an Kant ist einerseits eine rein formelle, anderseits aber betrifft sie gar nicht das spezifisch Kantische an Kant, sondern eine eingeborene, elementare Richtung des indo-europäischen Geistes, die durch Kant nur besonders wirkungsvollen Ausdruck gefunden hat, und die wir in Schiller's Jugenddissertation „Über den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen" schon deutlich entwickelt finden. Freilich bekundet der 19. Brief eine so tiefe Erfassung der Weltanschauung Kant's, daß nur wenige Fachphilosophen Ähnliches aufweisen könnten; doch beweist gerade dieser Brief, in welchem das Transszendente und das Empirische (ohne den Gebrauch dieser abschreckenden Namen) einander entgegengesetzt und gegeneinander abgewogen werden, die völlige Unabhängigkeit Schiller's. Kant hat den Denker in Schiller geweckt; außerdem bildet der heilige Ernst des Lebens ein rein menschliches Band zwischen beiden Männern; doch wo Anfangspunkt und Endpunkt verschieden sind, muß auch der Weg ein verschiedener sein. Das ist denn auch

der Fall. Das, was Kant weder konnte noch — bei der besonderen Natur seines Lebenswerkes — hätte wollen dürfen, nämlich das Gestalten des Lebens, bildet den Inhalt von Schiller's Werk. „Ein Marmorblock, obgleich er leblos ist und bleibt, kann darum nichtsdestoweniger lebende Gestalt durch den Architekt und Bildhauer werden; ein Mensch, wiewohl er lebt und Gestalt hat, ist darum noch lange keine lebende Gestalt. Dazu gehört, daß seine Gestalt Leben und sein Leben Gestalt sei“ (Brief 15). In diesen Worten liegt Schiller's Können und Wollen sowie der besondere Zweck dieser Briefe eingeschlossen. Das Ziel ist: dem Menschen eine höhere Würde zu erteilen; das Mittel: die Befreiung; das Werkzeug: die „ästhetische Erziehung“, das heißt die systematische Ausbildung desjenigen Triebes im Menschen, den Schiller den „Spieltrieb“ nennt. Er weist überzeugend nach, daß „die Aufklärung des Verstandes“ nicht veredelnd wirkt und daß die Zivilisation, weit entfernt uns Freiheit zu schenken, zunächst nur „neue Bande beängstigend um uns schnürt“ (Brief 5). Ebenso überzeugend zeigt er, daß „das Schöne und die Stimmung, in die es unser Gemüt versetzt“, wenn es auch „gleich ungeschickt ist, den Charakter zu gründen und den Kopf aufzuklären“, doch das einzige Mittel darbietet, den Menschen aus dem Frondienst einer blind befehlenden Natur zu befreien und ihm die Fähigkeit zu verschaffen, „aus sich selbst zu machen, was er will“ (Brief 21). Es handelt sich um eine Wendung des Willens nach einer bestimmten „Richtung“ und um eine bewußte schöpferische Tat (Brief 9). Nicht Schwärmerei, nicht Außerachtlassung der gegebenen Lebensbedingungen wird man — wie blasse, leblose Stubengelehrte tadelnd gemeint haben — in diesen Briefen finden, sondern im Gegenteil, den mächtigsten Ausdruck einer gewaltigsten, glühendsten Lebenskraft, den ersten und hoffentlich

entscheidenden Schritt zur Erzeugung eines neuen Geschöpfes. Vor allem fordert Schiller Kühnheit von uns. „Erkühne dich, weise zu sein! Energie des Mutes gehört dazu, die Hindernisse zu bekämpfen, welche sowohl die Trägheit der Natur als die Feigheit des Herzens der Belehrung entgegensetzen“ (Brief 8). Der Mensch muß seiner Freiheit bewußt werden; er muß klar erkennen, daß er „die Anlage zu der Gottheit unwidersprechlich in seiner Persönlichkeit trage“ (Brief 11); schließlich muß er wollen.

„Und einzig veredelt die Form den Gehalt,
Verleiht ihm, verleiht sich die höchste Gewalt“

sagt Goethe. Den Besitz dieser „höchsten Gewalt“ — der göttlichen — soll der Mensch erstreben; durch ihn wird er „den Wirkungen der Materie unverletzlich“ (Brief 25); die Ausbildung der Fähigkeit freier Gestaltung wird dahin führen. Schon unsere höheren Sinne weisen diesen Weg; denn „Auge und Ohr wälzen die andringende Materie hinweg ... und führen bloß durch den Schein zur Erkenntnis des Wirklichen“ (Brief 26).

Bewußte freie Gestaltung: das ist die Quintessenz dieser an das Geschlecht der Menschen gerichteten Ermahnung. Von außen her können wir nur einiges erreichen; was der Staat leisten kann, ist ein Geringfügiges (Brief 7); von innen heraus dagegen vermögen wir es, einen wirklichen Fortschritt zu vollführen, indem wir uns durch die unermeßliche Kraft des Willens zu einer neuen, höheren Erscheinung des Lebens emporschwingen.

Gedankenfülle, Freiheit, Schönheit: sie strahlen uns aus diesem unvergänglichen Werke entgegen, denn sie bilden die drei Grundzüge der unsterblichen Persönlichkeit, welche es schuf. Zu einer Neugeburt, und das heißt zu neuer Jugend,

weist uns Schiller den Weg; daher jubelt ihm die Jugend jeder Generation als ihrem Altersgenossen zu, darum fühlt sich der Ältere verjüngt, sobald die Liebe zu Schiller in seinem Herzen neu auflebt.

Richard Wagner's geschichtliche Stellung[1])

O laßt sie walten,
Die unvergleichlichen Gestalten,
Wie sie dorthin mein Auge schickt!
Goethe.

Ein Gedenktag, der an die erste Aufführung des Lohengrin gemahnt, ist wohl geeignet, zu Betrachtungen aller Art anzuregen. Daß Lohengrin das populärste Theaterstück der Welt ist, kann statistisch nachgewiesen werden, und daß der Name seines Schöpfers elektrisierend wirkt, wie in unserer Zeit vielleicht einzig derjenige Bismarck's, wird kaum jemand leugnen. Man liebt Wagner und man haßt ihn, man vergöttert und man verlästert ihn, man schwärmt und man schimpft, alle die widersprechendsten Regungen machen sich ihm gegenüber geltend, doch gleichgültig bleibt Keiner; der Name Richard Wagner wirkt wie ein Blitz, der den bleiernen Himmel einer überbildeten, müden, begeisterungslosen, papiernen Zivilisation aufreißt und der auch diejenigen blendet, welche sich die Hände vor die Augen halten. Merkwürdig ist es aber, daß gerade über diesen Künstler, der mit einer so elementaren Gewalt wie vielleicht nie ein zweiter, in sein Jahrhundert eingeschlagen hat, die verworrensten Begriffe herrschen. Ich sagte, sein Name wirke wie ein Blitz; was den Namen umgibt, bildet ein Wolkenchaos. Und das ist um so auffallender, als Wagner nicht, wie Shakespeare, in der Penumbra seiner Werke halbverborgen stehen bleibt, noch auch, wie Goethe, durch ein enzyklopädisches, an unlösbaren Widersprüchen reiches Übermaß die Auffassung erschwert.

[1]) Zur fünfzigjährigen Feier der ersten Aufführung des Lohengrin, in der Münchener „Jugend“ vom 24. September und 1. Oktober 1900, Nr. 39 und 40 erschienen.

Alles, was Wagner geschaffen hat — sein Leben und seine Kunst, seine Lehren, die Gestalten seiner Helden, sein Bühnenhaus in Bayreuth — sind von plastisch greifbarer Deutlichkeit. Betrachten wir ihn in dem begrenzten Wirkungskreis seiner Jugendjahre, als Kapellmeister, so finden wir das unermüdliche Bestreben nach lückenloser Deutlichkeit — Deutlichkeit der Melodieführung im Orchester, Deutlichkeit der Aussprache, Deutlichkeit der Handlung — als dasjenige, was den zeitgenössischen Sachkundigen auffiel und was beim Publikum den beispiellosen Erfolg hervorbrachte, gleichviel ob es sich um Bellini's Norma oder um Beethoven's Neunte Symphonie handelte. Eine einzige Partiturseite in der Handschrift zeigt uns, daß in diesem Geiste alles klar und durchsichtig ist. Und dennoch kann man ruhig behaupten, daß heute — fünfzig Jahre nach der ersten Aufführung des Lohengrin — kaum ein Gebildeter unter zehntausend einen richtigen und deutlichen Begriff dessen besitzt, was Richard Wagner in der Geschichte deutscher Kunst und infolgedessen in der Weltgeschichte menschlicher Kunst bedeutet; wir wissen weder was er ist noch wer er ist noch wo er steht. Und es scheint, als ob wir es nicht so bald lernen sollten, da jede ernste, geschichtlich und ästhetisch freie, eingehende Erörterung mit der Phrase abgelehnt zu werden pflegt: „Ach, Wagner ist schon längst allgemein anerkannt!" Daß er einmal nicht „anerkannt" war, ist jedoch kein normales Phänomen; denn Wagner wurde anfänglich begeistert aufgenommen, und ebenso erging es ihm später, überall wo seine Werke nur halbwegs verständlich aufgeführt wurden; die „Nichtanerkennung" war eine gewaltsam gezüchtete, künstliche, erlogene Erscheinung. Gerade so wie Gounod, Massenet und Konsorten Lohengrin von bezahlten Gassenjungen in Paris auspfeifen ließen, aus Angst, ihre Tantiemen einzubüßen, ebenso schürte in Deutschland während

dreißig Jahren eine Presse — deren Motive eben so edle waren — gegen Wagner, und es gibt keine einzige erdenkbare Lüge, vor deren Gebrauch sie zurückgescheut hätte. Daß Wagner „jetzt allgemein anerkannt" ist, bedeutet also zunächst weiter nichts, als daß jene Koalition von Schuften — wie dort so hier — nach und nach der unüberwindlichen Macht des vollendet Schönen hat weichen müssen, und daß wir somit heute genau da stehen, wo wir vor fünfzig Jahren hätten stehen können und gewiß — ohne jene künstliche Verfälschung der öffentlichen Meinung — gestanden hätten. Daß keiner heute die Stirn hat, Wagner's Genie zu leugnen, erlaubt uns, uns nunmehr darüber zu besinnen, was dieser gewaltige Künstler ist und wer er ist, und auf welchen geschichtlichen Platz er zu stehen kommt.

Ich schreibe auf einsamer Bergeshöhe, fern von allen Literaturquellen; ich besitze also nicht die Kühnheit, auf so weitausholende Fragen eingehende Antworten geben zu wollen, was im Rahmen einer Wochenschrift ohnehin kaum möglich wäre; sondern ich beschränke mich darauf, in wenigen Zügen anzudeuten, nach welchen Richtungen — meiner Überzeugung nach — gesucht werden muß, um wahre und genügende Antworten zu erhalten.

Fragen wir zuerst: was war Wagner? War er Musiker? war er Dichter? oder was sonst war er?

Das erste, was uns auffällt, sobald wir diese Frage ins Auge fassen, ist der völlige Bankerott unserer landläufigen Ästhetik und Kunstgeschichte. In Wahrheit siechten diese schon längst dahin an der chronischen Unfähigkeit aller jener Darstellungen, welche auf falschen Annahmen aufgebaut sind; sowohl Theorie wie Geschichte bleiben Irrlichter, wenn sie nicht von Einsichten ausgehen, welche die einfachen Grundtatsachen sonnenhell erleuchten. Die vulga plebs der malen-

den, dichtenden, komponierenden Talente war allerdings um so tadelloser untergebracht und rubriziert, als unsere Ästhetik eine durch und durch kleinliche, ungeniale, philiströse war, die den heimlichen Groll über das ihre sauber abgemessenen Kreise störende Genie nie ganz zu verbergen wußte — man denke nur an Gervinus, Vischer, Lübke, Riehl. Darum hat sie aber auch mit den Riesengestalten eines Johann Sebastian Bach und eines Ludwig van Beethoven nie etwas anzufangen gewußt; auch an Mozart („das göttlichste aller Genies" nennt ihn Wagner) mußte eine Art Schädeloperation vorgenommen werden, wie die peruanischen Mütter sie an ihren Kindern ausüben: sein großer, zu den freiesten Taten hinausstrebender Geist mußte sich nämlich zu einer Rokokopuppe zusammenschnüren lassen, um dann auf den Thron der Philistermusik, als ewig unabsetzbarer Monarch aller Papier schwärzenden Klavier- und Kapellmeister erhoben zu werden. Schaut man aber genauer zu, so wird man finden, daß es dem „Lyriker" Goethe und dem „Dramatiker" Schiller auch nicht wesentlich besser ergangen ist. Damit sie nicht nach allen Seiten über die Schablone hinausragen und damit das Prokrustes-Federbett der Bequemlichkeitsästhetik sie fein sauber bis ans Kinn zudecke, hat man ihnen überall, wo es not tat, Körperstücke abgehackt — Roheit geht stets mit Philisterhaftigkeit Hand in Hand — und hat somit einen Schiller und einen Goethe erhalten, wie man sie brauchte. Wie viele Theoretiker haben Schiller's Worte beachtet: das Drama neige sich zur Musik, und er setze seine Hoffnung auf die Oper? Wie viele haben sich überlegt, was diese Worte in dem Munde eines Schiller bedeuten? Wie viele haben sich gefragt, was er wohl unter dieser „Oper", auf die er hofft, verstanden haben mag, da er ja andrerseits schreibt: „die Oper hat den Deutschen gelehrt, Abgeschmacktheit und Unsinn auf der Bühne erträglich zu fin-

den, und dies ist das Schlimmste, was eine Nation lernen kann", und somit gewiß jene „Oper" nicht im Sinne hatte, die er um sich sah? Vor Heinrich von Stein — der kaum zu reden begonnen hatte, als er auf ewig schwieg — waren diese Dinge von den Fachmännern völlig unbeachtet geblieben. Und wer — wenn nicht der Fachmann von gestern und von heute — trägt die Verantwortlichkeit für den „unmusikalischen" Goethe? Unmusikalisch! der Mann der den „Götterwert der Töne" so herrlich besingt! der Mann, der erklärt, „die Würde der Kunst erscheint bei der Musik vielleicht am eminentesten; sie erhöht und veredelt alles, was sie ausdrückt!" und der — dreißig Jahre vor Richard Wagner — die entscheidenden Worte spricht: „Die Tonkunst ist das wahre Element, woher alle Dichtungen entspringen und wohin sie zurückkehren" (Annalen 1805)! Was soll überhaupt einem solchen Geistesfürsten gegenüber das geschmacklose Epitheton „unmusikalisch"? Wären wir nicht in einer so grundfalschen Ästhetik und Geschichte erzogen, wir wüßten, daß ein „unmusikalischer Dichter" eine contradictio in adjecto ist; denn — wie Goethe uns soeben belehrte — alle Dichtung entspringt aus dem Element der Tonkunst. Der tatsächliche innere Bankerott unserer Ästhetik und Kunstgeschichtschreibung konnte aber, wenigstens bis Richard Wagner auftrat, verhehlt werden; dann ging es nicht mehr; warum? werden wir bald sehen; und so segelte denn die Ästhetik mit fliegenden Fahnen zu der oben genannten geschäftlichen Koalition über. Bei Beethoven und Goethe hatte es genügt, Arme und Beine abzuhacken, mit Wagner konnte unsere „Wissenschaft" nur fertig werden, wenn sie ihn ganz vertilgte und auslöschte; daran hat sie während der fünfzig Jahre, die wir heute feiern, hartnäckig gearbeitet; Wagner war der Gegenstand ihres unablässigen Hasses, denn sein bloßes Dasein genügte, um ihre eigene erbärmliche Nichtigkeit auf-

zudecken. Auch diese Koalition ist besiegt worden — besiegt durch die bloße schweigende Macht des vollendet Schönen; nur wäre es offenbar sehr töricht, wenn wir heute von dieser selben bankerotten Ästhetik Auskunft über Wesen und Bedeutung von Wagner's Drama verlangen wollten.

Fragen wir also, „was“ ist Wagner? so werden wir von allen modernen Schablonen absehen und den Blick in die Höhe richten, zu den auch von fernher sichtbaren Gipfeln künstlerischen Schaffens: so nur gewinnen wir die richtige Perspektive, so nur können wir begreifen, was die Entwicklung der großen deutschen Musik von Josquin Deprés bis Beethoven zu bedeuten hat, so nur erhalten Lessing's Worte einen konkreten Sinn: „die Natur scheint die Poesie und die Musik nicht sowohl zur Verbindung, als vielmehr zu einer und eben der selben Kunst bestimmt zu haben“, so nur wird uns deutlich, was Schiller im Sinne hatte, als er für die Zukunft des deutschen Dramas seine Hoffnung darauf setzte, es werde sich „aus der Oper etwas auswickeln“, und zugleich energisch darauf drang, die Musik müsse hierzu „Gestalt werden“ .... Und sobald uns über alle diese Dinge die Augen aufgegangen sind, dann werden wir mit vollkommener Deutlichkeit erkennen, daß Wagner ein Dichter ist. Kein anderes einzelnes Wort vermag es, das Wesen seines Schaffens richtig zu bezeichnen. Seine Kunst ist diejenige, von welcher Lessing uns belehrte, daß sie Poesie und Musik — nicht verbände, sondern von Hause als eine und eben die selbe Kunst umfasse; gerade diese Kunst ist „Dichtung“ im absoluten Sinne des Wortes. Und auch aus einem anderen Grunde ist „Dichter“ allein der einzig richtige Ausdruck; denn nicht mit Unrecht urteilt Montesquieu: Les poètes dramatiques sont les poètes par excellence, und seit Shakespeare und Calderon hat es keinen großen Dichter gegeben, der so ausschließlich drama-

tischer Dichter gewesen wäre, wie Richard Wagner; das Drama ist sein Lebenselement. Wogegen, Wagner kurzweg als „Komponisten“ zu bezeichnen, als ob hiermit etwas Erschöpfendes ausgesagt wäre, mir um kein Haar vernünftiger dünkt, als wenn ein Zeitgenosse des Sophokles diesen „einen Komponisten“ genannt hätte. Wir wissen ja, daß Sophokles ein Komponist gewesen sein muß, denn die Hellenen kannten noch nicht die ungesungene, von keiner Musik umrauschte Poesie, „die wortreichstumme, dumpf tonlose“, wie Herder sie nennt; doch ist es klar, daß man einem Schaffen, welches die menschliche Phantasie durch Gestalten wie die des Ödipus und der Antigone für alle Zeiten bereichert, nicht gerecht wird, wenn man einzig das Tongebilde erwähnt. Nun glaube man aber nicht, daß ich hier das Paradoxon verfechten wolle, der Musik falle in dem Drama Wagner's die selbe Rolle zu wie in dem Drama des Sophokles; das hieße nicht allein die technische Entwicklung der Tonkunst seit dem XIII. Jahrhundert, sondern das wesentlichste Merkmal der dichtenden germanischen Seele — nämlich die Betonung der musikalischen Stimmung — völlig übersehen. Mit meinem Vergleich ziele ich viel tiefer, und der oberflächliche Einwurf wird zu einer vieles aufhellenden Einsicht verhelfen. Das deutsche Drama, wie es von Bach, Mozart und Beethoven, von Herder, Schiller und Goethe ersehnt und von Wagner geschaffen wurde, unterscheidet sich tief von dem hellenischen. Worin besteht dieser Unterschied? Wie kann man ihn begrifflich genau und kurz bestimmen? Ich glaube folgendermaßen: der Blick des schöpferischen Sehers umfaßt den gleichen Stoff — „alles was im Menschen bloß menschlich ist“, wie Schiller es bezeichnet —, die Brennweite seines Auges ist aber auf einen anderen Punkt gerichtet. Ein scharfsinniger Künstler, der lange vor unseren Feuilletonästhetikern zu leben das Glück hatte, Leo-

nardo da Vinci, hat Worte geschrieben, welche die genaue Bestimmung der beiden optischen Punkte gestatten und zu gleicher Zeit aussagen, warum eine Anlage wie die germanische (und speziell die deutsche) mit Notwendigkeit zur hohen Ausbildung der Musik innerhalb der einen untrennbaren Dichtkunst führen mußte. Er sagt: Inquanto alla figuratione delle cose invisibili il poeta rimane molto indietro al musico; das heißt: der Wortdichter bleibt in bezug auf die Gestaltung der unsichtbaren Dinge sehr zurück im Vergleich zum Tondichter. Also die Gestaltung (Leonardo gebraucht das selbe Wort wie Schiller!), die Gestaltung des Unsichtbaren ist das besondere Amt der Musik; und zwar gelingt ihr die tatsächliche Gestaltung in solchem Maße, daß der große bildende Künstler sie jeglicher Wortkunst in dieser Beziehung vorzieht und behauptet: la musica si deve chiamare sorella minore della pittura. Nun beachte man wohl, daß es sich seit jeher in jedem Drama nicht allein um sichtbare, sondern auch um unsichtbare Dinge gehandelt hat, um Vorgänge, die vor unseren Augen sich abspielen, und um Vorgänge im Menscheninnern, das heißt, um cose invisibili. Gänzlich ohne innere, moralische, unsichtbare Vorgänge wäre kein echt dramatisches Interesse möglich. Nur war das Verhältnis der inneren Vorgänge zu den äußeren in den verschiedenen Formen des Dramas sehr verschieden und hiermit zugleich die Art, in welcher der Dichter bestrebt war, das Unsichtbare dennoch vernehmbar zu gestalten. Daß hierzu im hellenischen Drama die Musik wesentlich beigetragen hat, ist sicher, doch scheint es, sie ist instrumental zu einfach und harmonisch zu unbeholfen gewesen, um mehr als die figuratione weniger, allgemeiner Stimmungen zu unternehmen, und später — bei Shakespeare und den Spaniern — besaß das Drama überhaupt keine Musik mehr, alles Nähere des Unsichtbaren mußte also durch sicht-

bare Handlungen und Worte — also gleichsam im Reflex —, oder aber durch das Spiel der Darsteller — also gleichsam durch die sichtbare Oberfläche des unsichtbaren inneren Menschen — angedeutet werden. Erstere Auskunft ist das besondere Kennzeichen des hellenischen Dramas und aller ihm nachgeahmten Werke, letztere erreichte bei Shakespeare eine nie zuvor geahnte Ausbildung. Man kann Hamlet hundertmal auf der Bühne gesehen und ihn doch noch kein einzigesmal gesehen haben; das wird sogar die Regel sein. Denn hinter einem Shakespeareschen Text ist eine ungeschriebene Partitur des Spieles hinzu zu denken, welche an Verwickeltheit einer Wagnerschen nicht viel nachstehen dürfte. Wer sich davon ein Bild machen will, lese G. Chr. Lichtenberg's Briefe über Garrick. Shakespeare ist ein Schauspieler von Fach; er traut sich und seinen von ihm belehrten Kameraden das Unerdenklichste an darstellerischer Wirkung zu, und er schreibt es nur deshalb nicht auf, weil solche Dinge — man vergleiche wieder Lichtenberg — nicht in Worten mitteilbar sind, und zwar darum nicht, weil es sich um Unaussprechbares handelt. Inzwischen hatte nun das erstaunlichste Phänomen auf dem Gebiete der Kunst seit der hellenischen Blüte — die Entwicklung der germanischen Musik — stattgefunden, und was diese Musik sollte und konnte, war so deutlich vorauszusehen, daß schon ein Leonardo — der weder Palestrina noch Josquin erlebte — die figuratione delle cose invisibili als das ihr zugefallene göttliche Amt erkannte. Diese Entwicklung der Musik ist nun der mathematisch sichere, durch keine Sophismen aus der Welt zu schaffende Beweis, daß die Brennweite unseres dichtenden Auges bedeutend weiter ins Innere reicht als beim Hellenen. Freilich können und wollen wir weder Wort noch Gebärde im Drama entbehren, doch zeigen die Großtaten eines Bach und

eines Beethoven, wie weit man in der Gestaltung eines rein und ausschließlich Innern, Unsichtbaren gelangen kann; und sobald ein derartiges Werkzeug — dessen Möglichkeit kein Hellene und kein Shakespeare geahnt hatten — dem Bühnenwerk zur Verfügung gestellt wurde, mußte es notwendigerweise eine mächtige, ausschlaggebende Rolle im Drama spielen. Ursache und Wirkung ergänzen sich hier wechselseitig: unsere Musik ist eine Wirkung der Sehnsucht, dasjenige zu gestalten, was unsichtbar im Gemüte vorgeht; sie ist aber zugleich eine Ursache, insofern sie uns Stoffe zur künstlerischen Behandlung nahelegt, die früher einer solchen unfähig waren.

Man sieht, ich bin nicht geneigt, den gewaltigen Unterschied zwischen dem Dichter und Komponisten Sophokles und dem Dichter und Komponisten Wagner zu übersehen. Ich hoffe aber, die vorangehende Erörterung wird bei aller Kürze genügt haben, den horrenden Urteilsfehler aufzudecken, der darin liegt, daß man den Dramatiker Wagner, weil er ein unvergleichliches dramatisches Werkzeug einführt — das einzige, welches auf unmittelbarem Wege die figuratione delle cose invisibili im Menscheninnern erzielt — darum als Musiker und Komponisten im Gegensatz zum Dichter bezeichnet. Wagner ist Musiker, weil er Dichter ist, nicht umgekehrt. Biographisch steht es fest, daß er zuerst dichtete, und zwar gesprochene Dramen dichtete, und daß er erst durch die künstlerische Not der von ihm instinktiv gewählten Stoffe dazu gedrängt wurde, die Beherrschung der Tonsprache zu erstreben. Des weiteren steht es fest, daß seine ganze gewaltige Musik aus Gestalten hervorgeflossen ist, die er mit den Augen erblickte, während die Quelle der Inspiration stockte, sobald er sogenannte „absolute" Musik schreiben sollte. Dies nun — das mit den Augen Erblickte — ist der springende Punkt. Denn daß unsere heutigen Opernkomponisten ihre „Texte" selbst schreiben,

macht sie nicht zu Dichtern; was auf jeder Stufe der Hierarchie den Dichter zum wahren „Dichter“ macht, ist die Gabe des Sehens; nicht ein Text, sondern ein Bild liegt allem Dichten zugrunde; und wo ein wahrer Dichter Musik gestaltet, entspringt sein Tongebilde aus dem „Augengebilde“, oder vielmehr mit ihm zugleich, als „eine und eben die selbe Kunst“. Schon bei Mozart und Beethoven (in geringerem Maße bei Gluck) erblicken wir diese notwendige ästhetische Tatsache mit Deutlichkeit, doch monumentale Gestalt gewinnt sie erst durch Wagner.

Wären wir weniger verblendet durch Vorurteil und falsche Theorien, wir hätten längst erkannt, daß das gestaltende Auge bei Wagner genau ebenso gewaltig ist, wie das gestaltende Ohr. Diese Betrachtung soll uns zu der Frage hinüberführen: wer ist Wagner? Denn sind wir auch über das Charakteristische desjenigen Künstlers, der ein Dichter zu heißen verdient, einig, und wissen wir auch, daß Wagner ein Dichter ist, so wird damit zunächst doch nur ein großer, vieles umfassender Begriffskreis gezogen; wir wollen jetzt die Eigenart dieses Dichters genauer ins Auge fassen.

Ich sage vielleicht alles mit einem Worte, wenn ich dem Leser die Überraschung nicht erspare und ohne Umschweife eingestehe — dem Homer stehe von allen Dichtern Wagner am nächsten. Natürlich beziehe ich das Gesagte nicht auf die Art der künstlerischen Kundgebung; denn sind auch Epos und Drama nahe verwandt, so sticht doch das sie Unterscheidende in die Augen. Die Verwandtschaft, die ich meine, ist eine der persönlichen Beanlagung und Eigenart. Giordano Bruno sagt: „die Sinne dienen bloß, um das Denken anzuregen“. Hat Bruno Recht mit seiner Behauptung, so wird sowohl die Art, wie auch die Kraft der Sinneseindrücke einen ausschlaggebenden Einfluß auf die gesamte Persönlichkeit aus-

üben. Ich glaube nun nicht fehl zu gehen, wenn ich sage, daß der Mittelpunkt von Homer's Persönlichkeit das Auge ist; er besitzt eine schier unerhörte Fähigkeit, die Natur und ihre Gestalten zu erblicken. Und zwar ist es eine bestimmte, unterschiedene und unterscheidende Fähigkeit. Ziehen wir einen Dichter zum Vergleich heran, dessen Kraft eine Parallelisierung erlaubt, z. B. Shakespeare, so fällt der Unterschied sofort auf. Shakespeare erblickt zunächst nur den Charakter, und dann noch die körperliche Gestalt und die Gebärde, insofern sie die Kundgebung des Charakters vermitteln; die umgebende Natur dagegen erblickt er nur in dem Maße, als sie ein menschliches Gemüt unmittelbar beeindruckt; daher steht jede seiner Gestalten allein, abgeschieden da, eine besondere Schöpfung Gottes; so wandelt sie auch durch diese fremde Welt; wohl erliegt sie dem Schicksal, doch ihr letzter Atemzug ist noch Selbstbehauptung, Unterscheidung, Absonderung. Daher steht die moralische Persönlichkeit so plastisch scharf vor uns, daß kaum ein Lope de Vega und ein Schiller diesem Dichter hin und wieder nahe gekommen sind. Daher aber auch — dies merke man wohl! — eine gewisse Unsichtbarkeit der Gestalten. Wir *denken* Shakespeare's Charaktere; ihr Inneres spiegelt sich in unserm Innern; wir *sehen* sie aber mit Augen nicht. Denn was eigentliche Sichtbarkeit vermittelt, ist nur in zweiter Reihe die Unterscheidung, in erster Reihe ist es die Verbindung, das heißt der Zusammenhang mit anderen Dingen. Das Auge erblickt immer ein einziges Ganzes, eine einzige allumfassende Natur; der Verstand ist es, der darin unterscheidet und sichtet. Das Charakteristische für Homer ist nun die Kraft des „Zusammenblickens". Natürlich unterscheidet er und trennt er, denn einen anderen Weg als diesen gibt es für uns Menschen nicht, um zu gestalten, doch die Einheit des Ganzen verliert er

nie aus dem Auge, kann er nicht aus dem Auge verlieren, denn sie ist das Element, aus welchem sein Dichten schöpft; und diese Einheit ist nicht die Einzelhaftigkeit eines Helden, um den sich alle anderen Gestalten gruppieren, sondern ist die Einheit eines anfanglosen und endlosen Vorganges, die Einheit zwischen Mensch und Mensch, die Einheit zwischen Mensch und Natur. Die Helden, die vor Troja und in Troja kämpfen, verknüpfen sich wie die Fäden eines Gewebes, wobei jeder trägt und getragen wird, und keinen Schritt können sie tun, der nicht von der ganzen umgebenden Natur bedingt, mit anderen Worten, der nicht als ein notwendiges Naturphänomen erschiene. Der Sturm, der die Wellen aufpeitscht, die Wolken, die auf Berg Ida sich niederlassen, der Sonnenstrahl, der den Kämpfenden im entscheidenden Augenblick blendet . . . . ., alles das gehört zur dichterischen Handlung, und zwar nicht als Zufall, sondern als ihr notwendiger, tausendfach bedingter Bestandteil, eben so frei wie der einzelne Mensch sich frei dünkt und weiß, und eben so unfrei wie — vom Standpunkt des erschauten Naturganzen aus — der einzelne Mensch in Wirklichkeit ist.

Hoffentlich genügt diese flüchtige Andeutung einer den Weg bis in tiefste Tiefen weisenden Erkenntnis, damit man begreife, was ein verhältnismäßiges Vorwalten und zugleich ein genial entwickeltes Kraftmaß des Auges beim Dichter zu bedeuten hat. Man sieht auch, wie Dichter von Dichter sich unterscheidet. Nie war ein großer Dichter so wenig symbolisch wie Shakespeare: der Verstand scheidet, er verknüpft nicht; nie haben seit Homer Dichtungen einen so unversiegbaren Brunnen endlos ineinander verflochtener Symbolik aufgetan, wie die Dramen Richard Wagner's: wo das Auge vorwaltet, wird der Dichtung notwendig immer Symbolik entströmen, echte, geschaute, nicht künstlich erdichtete Sym-

bolik. Das ist nicht die Folge einer Theorie oder einer Stoffwahl; Wagner's Kunstlehre und seine Bevorzugung mythischer und legendarischer Stoffe sind nicht Ursache sondern Wirkung; die Art seiner Begabung war es, welche ihn unwillkürlich dazu führte, selbst einen Stoff wie die Meistersinger zu einem tief-symbolischen zu gestalten. Was zugrunde liegt, erfassen wir, sobald wir die Reihe seiner Kunstwerke rein als Bilder vor unserem Auge vorbeiziehen lassen und uns fragen, wo man seit Homer ein derartiges „Zusammenschauen" von Mensch und Natur erlebt hat. Und haben wir das erfaßt, so werden wir wissen, worin die unvergleichliche Anschaulichkeit aller Handlungen und aller Gestalten Wagner's wurzelt; sie wurzelt im Auge des schöpferischen Künstlers, sie wurzelt in seiner homerischen Art, den Menschen als einen lebendigen Bestandteil des Kosmos zu erblicken, wodurch zugleich die stumme Natur beseelt und beredt wird. Paracelsus sagt irgendwo, die Hauptsache sei „der Schluß von der großen Natur auf die kleine Natur", nämlich vom Außermenschlichen auf das Menschliche; damit, meinte er, seien die Rätsel des Menschenwesens und zugleich die Rätsel der Natur gelöst. Ähnliches gilt hier, nur „schließt" der Künstler nicht, sondern — wenn er gottbegnadet ist — erschaut er; und indem er das, was er erschaute, vor uns hinstellt, bewirkt er, was Herder von einem Kunstwerk als das Höchste forderte, „gleichsam das Verschmelzen des menschlichen Herzens mit der Natur"; was aber — wie Herder hinzufügt — nur durch die Mitwirkung der Musik vollkommen gelingen kann. Und wenn er so schaut wie Homer und Wagner, besitzt jeder dargestellte Vorgang und jede dargestellte Gestalt einen solchen unerschöpflichen Reichtum an Anschauungsstoff, daß das Auge auf immer davon Besitz ergreift und sich nie daran satt sieht. „Bloß um das Denken anzuregen, dienen die Sinne", hatte Bruno ge-

meint; ja! aber welche Macht des Auges und des Denkens gehört dazu, um die Sinne anderer so anzuregen wie diese beiden Poeten es vermögen! Ihre Dichtungsart ist die eigentlich schöpferische, diejenige, welche auf Jahrhunderte und Jahrtausende hinaus die Welt mit Poesie erfüllt und verklärt, allen anderen Künstlern einen Boden gewährend, auf dem sie stehen können.

Wagner's Werk — vom „Fliegenden Holländer" bis zu „Parsifal" — bedeutet die Erschaffung einer Mythologie im Sinne des alten Wortes Mythos, nämlich einer echten „Dichtung", welche — unhistorisch, „von allen künstlichen Verhältnissen befreit" (wie Schiller es ersehnte) — Himmel und Erde, Tag und Nacht, die Jahreszeiten und die Elemente mit dem Menschenherzen verschmilzt, so daß sich Kreis um Kreis schlingt und wir das Vergängliche sub specie aeternitatis erblicken. Mit Shakespeare hatte die germanische dramatische Schaffenskraft einen Gipfel erklommen; Wagner, der tongewaltige Seher, der Verwandte Homer's und Beethoven's, hat sie auf einen anderen geführt.

Hiermit will ich, wie gesagt, nicht Antworten auf die zwei großen Fragen, was ist Wagner? und wer ist Wagner? gegeben haben, sondern lediglich Andeutungen, nach welcher Richtung man suchen müsse, um die Antworten zu finden. Noch flüchtiger muß ich die dritte Frage — wo steht Wagner in der Geschichte der Kunst? — behandeln; denn dieses „wo" erfordert mehrfache Antworten, je nachdem wir die Stellung Wagner's in der deutschen, in der germanischen oder in der indoeuropäischen Kunst ins Auge fassen.

Jedenfalls ist ein wahres Verständnis von Richard Wagner's weltgeschichtlicher Bedeutung nicht denkbar, wenn nicht vorerst die innerste Frage — die deutsche — eine zutreffende Antwort erhalten hat, und dafür ist bis heute — trotz der An-

regungen, die von Nietzsche, Stein und Hans von Wolzogen ausgingen — wenig geschehen. Wir reden von Wagner's „unbestrittenem Erfolg" und bleiben gänzlich teilnahmslos gegen seine Kunst, — ebenso teilnahmslos, wie, nach Plato's Bericht, die Zeitgenossen und unmittelbaren Nachfolger Homer's gegen diesen sich verhielten. Erst vor wenigen Tagen unterbrach mich — als ich den Namen Wagner's ins Gespräch einflocht — ein Mann von umfassender Bildung und vielseitigen Interessen: „Bitte, bitte, zu einem Tauben redet man nicht von Musik!" Ich konnte die boshafte Replik nicht unterdrücken: „Ja, verehrtester Herr, sind Sie denn zugleich blind?" Doch der Bildungskrüppel verstand die Ironie gar nicht, lächelte und redete vergnügt weiter. In Wahrheit ist ein derartiger, künstlich erzeugter „Tauber" ebenso unfähig Schiller und Goethe wie Wagner zu verstehen, und was er sich bei Lessing's und Herder's Bemerkungen über den untrennbaren Zusammenhang zwischen Dichtkunst und Tonkunst denkt, möchte man erfahren. Wie soll man die Stellung Wagners innerhalb der deutschen Poesie je zu begreifen hoffen, wenn man einerseits jene Kunst völlig unberücksichtigt läßt, von der Goethe uns belehrte, sie sei „das Element, woher alle Dichtungen entspringen, und wohin sie zurückkehren", das heißt also, in diesem Falle, wenn man die mit gar nichts zu vergleichende, grundlegende Bedeutung der deutschen Musik seit Bach übersieht, und wenn man andrerseits unfähig oder ungewillt ist, die tausend Hände zu erblicken, welche deutsche Dichtkunst — überall wo sie eine Höhe ersteigt — flehend der arte divina entgegenstreckt? In irgend einer alten Upanishad lesen wir: „Die Vollständigkeit des Menschen ist folgendermaßen zusammengesetzt — das Auge ist der ganze Weltenschatz, denn diesen erlangt er mit dem Auge; das Ohr ist der göttliche Schatz, denn mit dem Ohre vernimmt er das Göttliche". Die

Richtung auf das Göttliche, oder wie wir es vorhin nannten, auf das Menscheninnere, ist nun gerade das Bezeichnende des deutschen Gemüts. Daher ein Konflikt. Ein Widerstreit, dessen obere Wellen wir in dem Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe schlagen sehen, den wir bei Herder und Lessing bewußter — bei Herder sehr tief, bei Lessing sehr scharf — erfaßt finden, der aber nach meiner Meinung noch tiefer reicht. Wir sprechen von Sinnen in der Mehrzahl; in Wirklichkeit gibt es aber nur einen Sinn, oder jedenfalls nur eine Sinnlichkeit; Auge und Ohr stehen im engsten Zusammenhang: wer nichts hört, wird bettelarm an künstlerischer Sehkraft sein, und wer ein nur einigermaßen „homerisches" Auge besitzt, wird die Musik den Dingen entströmen hören. Der wahre Gegensatz ist nicht zwischen Auge und Ohr, sondern zwischen Verstand und Sinnlichkeit. Und der unlösbare Widerstreit in der Geschichte deutscher Kunst (auch der bildenden) beruht darauf, daß dieser deutsche Geist ins Allerinnerste hinein zu dringen trachtet, als an den Ort, wo er sich am heimischsten fühlt, daß aber dieses Innerste ein in Worten Unaussprechliches ist, welches nur durch Vermittlung der umgebenden Natur — und das heißt durch Vermittlung der Sinne — dargestellt werden kann; gerade an Kraft und Deutlichkeit der Sinneseindrücke pflegt es aber diesem deutschen Geist zu fehlen. Da liegt der Kern des Widerstreites. Shakespeare konnte früher geboren werden als Wagner, denn seine Kunst schließt eine weitgehende Verzichtleistung auf „Kunst" ein. Der Deutsche dagegen konnte sich mit dieser Verzichtleistung nicht dauernd zufriedenstellen; ihn lockte es noch tiefer hinein als Shakespeare zu den cose invisibili; daher die Entwicklung seiner Musik. In der absoluten Musik geht aber jedes Gesetz der Gestaltung verloren; nur künstliche, willkürliche Gesetze können gegeben werden; das gerade sah Schiller ein, und diese selbe Einsicht riß

Herder zu der Warnung hin: „Behüte uns die Muse vor einer bloßen Poesie des Ohres! sie macht die Seele unbrauchbar und stumpf, so daß sie sich in gestaltlosen Worten und Tönen selbst verlieret.“ Und Herder warnte nicht bloß, sondern er wies auch den Weg; denn er wußte, daß die einzige echte Grundlage für die Kunst des Ohres die Kunst des Auges ist — die Kunst Homer's. Nicht das Wort vermag es, gestaltend auf die Musik zu wirken, denn das Wort entspringt dem Verstande, sondern nur der andere Sinn, der „klärere“, wie ihn Herder nennt, und den wir kurzweg als den „Gestaltungssinn“ bezeichnen können, das Auge nämlich, durch den allein wir den „Weltenschatz erlangen“, das heißt den Schatz an Gestalten. Es mußte also ein neues Kunstwerk aus der Gärung hervorgehen; ein Dichter mußte geboren werden, der nicht allein das Erbe von Schiller und Beethoven, von Goethe und Bach antrat — denn es handelt sich durchaus nicht um eine bloße Anhäufung des Vorhandenen — sondern, der das rastlose Streben und das unbefriedigte Sehnen der größten Wort- und Tonkünstler dadurch zu einem positiven Ergebnisse führte, daß er die beiden Sinne — Auge und Ohr — in das richtige künstlerische Verhältnis zueinander rückte, wodurch dann ohne weiteres dem Verstande seine neue wichtige Stelle im Drama genau angewiesen war.

Auf diesem Wege gelangt man leicht dazu, die genaue Stellung Wagner's in der Geschichte deutscher Poesie zu bestimmen. Ähnliche Erwägungen werden zu einer deutlichen Erkenntnis seiner Beziehungen zu der Gesamterscheinung germanischer Dicht- und Tonkunst hinleiten. Innerhalb des noch weiteren Kreises arischer Dichtung überhaupt wirkt die Verwandtschaft zwischen dem indischen Musikdrama und Wagner's Drama besonders anregend und erfreulich, am interessantesten bleibt aber doch für uns das Verhältnis zum griechischen Drama.

Unzweifelhaft sind wir nicht durch die Italiener und Franzosen, noch weniger durch unsere unglückselige „Oper", sondern erst durch Wagner jenem Drama wieder nahegerückt. Nur muß man auf die innere Verwandtschaft des Bayreuther Meisters zum Hellenentum, welche ich oben anzudeuten suchte, mehr Gewicht legen als auf gewisse Äußerlichkeiten. Es ist die wunderbare Kraft des schauenden, schaffenden Auges und die reinkünstlerische Kraft der Gestaltung, welche die Verwandtschaft begründen. Die neue Technik entspringt aber einer neuen Seele, einer Seele, die anders orientiert ist, und deren Blick darum auf anderen Teilen der „großen" und „kleinen" Natur haften bleibt. Man könnte, nach dem Beispiel der logischen Handbücher, das Sophokleische und das Wagnersche Drama als zwei Kreise darstellen, die sich schneiden, die also ein gemeinsames Gebiet besitzen, von denen jedoch ein jeder zum größeren Teil außerhalb des anderen liegt.

Ich breche ab, zufrieden, wenn es mir gelungen sein sollte, diesen geschichtlichen Tag durch die Anregung zu Gedanken zu feiern, die des unsterblichen Schöpfers des Lohengrin nicht unwürdig wären.

Richard Wagner in seinem Verhältnis zu den Klassikern der Dicht- und Tonkunst[1])

> Wenn wir Deutschen nun nicht als die Maulwürfe stockblind wären, ja, wenn wir dünne, zarte Häutlein über unsern Herzen hätten und uns der Teufel nicht Bärenhäute und Wildschweinshäute, da man weder durchhauen oder stechen kann, drüber gezogen hätte, so sollten wir diese unaussprechlichen Wohltaten Gottes erkennen. Johannes Aurifaber.

Steht einer auf dem Katheder und genießt er infolgedessen das nicht ganz unbedenkliche Vorrecht, allein und ohne Widerspruch zu reden, so schuldet er seinen Zuhörern vor allem unbedingte Aufrichtigkeit; er darf sie nicht auf schlangenförmig gewundenen Umwegen der Dialektik an einen Ort hinführen, wohin sie ihm nur ungern gefolgt wären, hätten sie gewußt, wo es hinaus sollte. Wo es bei mir hinaus soll, das will ich Ihnen also gleich zu Beginn gestehen; wer ähnlich wie ich denkt und fühlt, wird hoffentlich nur um so lieber meinen Ausführungen folgen, wer anders denkt, möge mir wenigstens die ritterliche Sympathie entgegenbringen, die man einem offen kämpfenden Gegner schuldet. Mit einem Worte nun: meine Überzeugung ist, daß Richard Wagner selber ein Klassiker ist. Im unbedingtesten Sinn des Wortes ist er es, und seine Kunstwerke sind solche unübertroffene Beispiele der Vollendung der Form — Vollendung in der Technik, Vollendung in dem genauen Abwägen der verschiedenen Ausdrucksmittel gegeneinander, Vollendung in der Angemessenheit der künstlerischen Form dem künstlerischen Ziele, dazu vor allem dann die einfache Größe der poetischen Handlungs-

[1]) Vortrag, gehalten im Rede- und Leseverein Germania an der Universität zu Wien, am 16. Januar 1897.

ideen —, daß durch diese Werke unser Begriff des „Klassischen“ in der Kunst eine Bestimmtheit erhält, die ihm bisher in diesem Maße vielleicht nicht zu eigen war. Wagner's Verhältnis zu den Klassikern besteht also für mich zunächst darin, daß er zu ihnen gehört. Im engeren Sinne gilt das von den deutschen Klassikern: Wagner's Name ist dort zu nennen, wo man von Bach und von Beethoven, von Schiller und von Goethe redet. Es gilt aber auch im weiteren Sinne: redet man von den höchsten Gipfeln dramatischer Kunst, weist man hin auf den Gefesselten Prometheus, auf Ödipus, auf die Vögel, auf Hamlet, Lear, Sommernachtstraum, auf die Große Zenobia und die Andacht zum Kreuz, auf Wallenstein, die Jungfrau von Orleans, Egmont, Tasso, Faust, man wird auch auf die von Richard Wagner geschaffenen deutschen Dramen hinweisen müssen, auf Tannhäuser und Lohengrin, Tristan, den Ring, die Meistersinger und Parsifal, in der Erkenntnis, daß sie neben dem Allervortrefflichsten und Vorzüglichsten ihren Platz behaupten. Dem Einen mag diese, dem Anderen jene Gattung des Dramas mehr zusagen; Jeder aber, der Sinn für poetische Größe und Formvollendung besitzt, wird zugeben müssen, daß Wagner's Wort-Tondrama zu den ganz, ganz großen Erzeugnissen menschlicher Kunst gehört. Und was in der Kunst ganz groß ist, das einzig ist es, was wir als „klassisch“ zu bezeichnen ein Recht haben.

Auf diesen Punkt komme ich gleich zurück. Ich möchte nur vorerst hinzufügen, daß ich außer diesem allgemeinen Verhältnis zwischen Wagner und den Klassikern — von dem man einen Menschen, der die großen Wirkungen wagnerscher Kunst an sich nicht erlebt hat, schwer zu überzeugen hoffen kann — noch besondere, vertrautere Beziehungen nachzuweisen bereit bin, die Wagner's nahe Verwandtschaft zu den großen deutschen Künstlern dartun, und zwar sind diese näheren Be-

ziehungen zwiefacher Art. Einerseits handelt es sich um rein künstlerische Dinge: wir sehen nämlich die deutsche Dichtkunst und die deutsche Tonkunst mit solcher Bestimmtheit auf einen Punkt konvergieren, auf das Wort-Tondrama, daß wir Wagner's Tat als eine genau bedingte und notwendige erkennen müssen; Wagner's Kunst gehört nicht zu den Seitenzweigen am üppig blühenden Baume deutscher Poesie, sondern zum Hauptstamme. Die andere nähere Beziehung zwischen Wagner und seinen klassischen Vorgängern besteht in folgendem: es ist eine Eigentümlichkeit der bedeutendsten deutschen Künstler — eine Eigentümlichkeit, durch welche sie sich über alle anderen der Welt erheben — daß sie ihre künstlerische Tätigkeit stets als eine heilige Aufgabe empfunden haben; sie wollten nicht allein Schönes schaffen, sondern auch Gutes stiften. Alle großen deutschen Dichter haben mit Leidenschaft den Zweck verfolgt, veredelnd auf ihr Volk zu wirken, alle haben in ihm das Bewußtsein seiner Eigenart erhalten und es den steilen Weg des stolzbewußten Idealismus führen wollen. Diese Richtung auf das Ethische und auf das Ethisch-Soziale ist wohl bei Schiller am ausgesprochensten, wir finden sie jedoch bei Goethe, Herder, Klopstock, Lessing, bei Hoffmann, Jean Paul Richter, Novalis, selbst bei Wieland. Zunächst findet diese Richtung in den hohen Ansprüchen Ausdruck, die der deutsche Dichter an sich selbst stellt. „Alles," sagt Schiller, „was der Dichter uns geben kann, ist seine Individualität. Diese muß es also wert sein, vor Welt und Nachwelt ausgestellt zu werden. Diese seine Individualität so sehr als möglich zu veredeln, zur reinsten, herrlichsten Menschheit hinaufzuläutern, ist sein erstes und wichtigstes Geschäft." Sodann äußert sich diese eigenartige deutsche Richtung darin, daß diese Dichter ein allgemeines, allgemein-menschliches Ziel verfolgen, was bei Schiller überall, aber namentlich in seinen Briefen über die

ästhetische Erziehung des Menschen Ausdruck findet, bei Goethe in Wilhelm Meister und an vielen anderen Orten, bei Lessing in seiner Schrift Über die Erziehung des Menschengeschlechtes, bei Herder in seinen Ideen zur Philosophie der Geschichte, seinen Briefen zur Beförderung der Humanität, seinen Blicken in die Zukunft der Menschheit, seiner Kalligone und zahlreichen anderen Schriften, bei Jean Paul in seiner Friedenspredigt, seinen Dämmerungen für Deutschland, seiner Erziehungslehre usw. usw. Auch hier bewährt Wagner seine deutsche Eigenart, sowohl in seiner eigenen moralischen Persönlichkeit wie auch darin, daß sein ganzes Bestreben darauf gerichtet war, die heilige Kunst zu einer wahren Macht, zu einem bestimmenden Bestandteil im völkischen und gesellschaftlichen Leben zu gestalten.

Das wären also lauter Züge, die uns ein inniges Verhältnis zwischen Wagner und den Klassikern der deutschen Kunst entdecken lassen, und Sie sehen, daß das Gebiet, auf welches mein Titel hinweist, ein viel zu weites ist, als daß ich es in einem einzigen Vortrag irgendwie erschöpfend behandeln könnte. Ich werde mich mit Andeutungen begnügen müssen. Und zwar werde ich zunächst einiges vorbringen, um die allgemeine Behauptung zu begründen: Wagner sei im hervorragenden Sinne des Wortes selber ein Klassiker; und sodann werde ich von jenen näheren, organischen Beziehungen zwischen Wagner und den großen deutschen Wort- und Tondichtern, die ihm vorangingen, sprechen, zuerst, insofern diese das Kunstwerk betreffen (seine Form und seinen Inhalt), sodann in bezug auf das Verhältnis zwischen Kunst und Leben.

Das Wort „klassisch" gehört zu den sehr elastischen und proteusartigen, und ich bin durchaus nicht geneigt, Ihre Zeit mit Wortstreitigkeiten zu vergeuden. Ebensowenig bin ich

jedoch geneigt, die Bezeichnung „Klassiker“ in diesem Falle preiszugeben. Seiner Etymologie nach bezeichnet das Wort dasjenige, was zu der ersten Klasse gehört, jedes Werk also, welches von überragender Bedeutung ist und jeden Dichter — es gibt ihrer nicht viele — der solche Werke hervorbringt. Die Anmaßung verschiedener Schulen, das Wort für sich allein in Anspruch zu nehmen, muß energisch zurückgewiesen werden; dieser immer wieder erneuerte Versuch führt zu einer bedauerlichen Verwirrung der Begriffe und dazu, daß Künstler minderen Wertes wahrhaft großen Männern vorangestellt werden. Unzweifelhaft geniale Werke sind auf alle Fälle solche, die zu der ersten „Klasse“ gehören, und darum „klassisch“ zu nennen; dagegen kann keinerlei technische Formvollendung ohne ganz persönlichen, gewaltigen, neuen Inhalt diese Bezeichnung verdienen. Das Wort klassisch — darüber muß man sich klar werden — deutet nicht auf bestimmte Regeln, sondern auf einen Grad. Hält man dies fest, so entdeckt man, daß der Begriff ein recht klarer ist; denn, ebenso wie das Wasser, wenn man es immer weiter erwärmt, plötzlich bei 100° Celsius zu sieden beginnt und in einen andern Zustand übergeht, ebenso kann man bei der intellektuellen Begabung der Menschen eine reiche Skala der zunehmenden Fähigkeiten beobachten, innerhalb welcher die einzelnen sich durch ein Mehr und ein Minder voneinander unterscheiden; plötzlich aber, wenn zu einer höchsten Begabung noch eine Kleinigkeit hinzukommt (es genügt ein für unsere Beobachtungsmittel unwägbares Atom), da schlägt der Menschengeist in einen neuen Zustand um, die Ketten, welche andere binden, sind zerrissen, die Gesetze, denen andere gehorchen müssen, haben keine „Sanktion“ mehr (wie der Jurist sagt), und — wie das Wasser in die Tiefe sinkt, während der Dampf zur Höhe steigt —

so erreicht nunmehr der Mensch, dieser neue Mensch, sozusagen mühelos, nämlich als einfache Betätigung seiner Natur, das, was keinem andern, und sei er noch so begabt, mit irgendeiner Summe von Mühe und Arbeit erreichbar gewesen wäre. Dieser neue Mensch ist ein „Genie“ oder — ziehen wir es mit Goethe vor, das Überpersönliche zu betonen — er ist ein Werkzeug des Weltengenius. Da der Ausdruck „Homo sapiens“ für die Menschen zwischen Null-Grad und Hundert-Grad schon beansprucht ist, so könnte man für diese neue Art, bei der der Menschengeist zu sieden beginnt, den Namen „Homo potens“ vorschlagen. Andererseits hat Immanuel Kant den einfachen und unwiderlegbaren Satz aufgestellt: „Schöne Kunst ist Kunst des Genies.“ Und schöne Kunst ist wohl zweifellos „klassische Kunst“.

Wagner war nun durch und durch Genie. Er war es in seinem persönlichen Wesen, in welchem das „Sieden“, wie ich es vorhin nannte, das charakteristische Merkmal bildete: die Gesichtszüge beispiellos lebendig und ausdrucksvoll, das Auge strahlend wie eine Sonne, und nicht minder Sonne, wenn Wolken plötzlich darüber hinwegzogen, dem Blicke unendliche Weichheit und Tiefe verleihend; seine Worte waren wie Blitze, ein jedes zündete, gleichviel ob es aus dem tollen Übermut der heitersten Laune herkam, oder aus einem jener heilig-ernsten Augenblicke, wo des Meisters Antlitz plötzlich wie verklärt leuchtete; Wagner's Genie zeigte sich in der spielenden Leichtigkeit, mit der er jeden Wissensstoff sich aneignete; seine eigentlichen wissenschaftlichen musikalischen Studien z. B. dauerten nur wenige Monate im ganzen, wonach kein Geringerer als der Thomaskantor Weinlig ihn als fertigen Meister der musikalischen Technik aus der Lehre entließ, weil er ihm nichts mehr zu lehren habe; auch seine frühzeitige Beherrschung der griechischen Sprache gehört hierher;

überhaupt das Frühzeitige. Als er siebzehn Jahre alt war (und noch ehe er seine eigentlichen musikalischen Studien auch nur begonnen hatte), wurde im Leipziger Stadttheater eine Ouvertüre von ihm aufgeführt, Tragödien hatte er aber schon mit 13 Jahren zu schreiben angefangen, und sein erstes großes Bühnenwerk, Die Feen, schrieb er mit zwanzig Jahren. Sein Genie zeigte sich in seinem enormen Fleiß und in seinem stupenden Gedächtnis. Außerdem zeigte sich sein Genie in seinem ganzen Lebenslauf, von den genannten Anfängen an bis zu der Begründung von Bayreuth. Obwohl der Sturm fast immer um ihn wütete, ihn auch immer wieder vorübergehend aus seiner Bahn hinauswarf, der Steuermann hielt das Auge fest auf den unverrückten Polarstern gerichtet und seine Hand erlahmte niemals; dieser Stern war das Bewußtsein einer großen Bestimmung, einer Bestimmung, welche zugleich eine moralische Verpflichtung bedeutete. „Groß sein und den Blick für die Notwendigkeit haben, gehört streng zusammen“, sagt Nietzsche; Wagner's Leben ist infolge dieses Blickes für die Notwendigkeit ein höchst bedeutendes; überschaut man es, wo es nunmehr abgeschlossen vor unseren Augen liegt, so macht es selbst den Eindruck eines vollendeten Kunstwerks. Und nun diese Kunstwerke! Ich werde meine Zeit und die Ihre nicht mit dem Nachweis verlieren, daß sie Beispiele, Musterbeispiele des absolut Genialen sind, zugleich Beispiele eines Reichtums der Ausdrucksfähigkeit, wie er noch niemals einem Menschen zur Verfügung gestanden hatte. Schon von Lohengrin durfte Liszt schreiben: „Es ist ein einziges, unteilbares Wunder, — das Höchste aller Kunst!“ (Wobei man natürlich von jeder Opernaufführung absehen und das Werk entweder, wie Liszt, mit dem geistigen Auge erschauen oder in Bayreuth erleben muß.) Und von Tristan war es einem französischen Dichter vorbehalten, vor kurzem

das auszusprechen, was Tausende schon wußten: „es sei das vollendetste Liebesdrama, welches je aus einem menschlichen Gehirn hervorgegangen", wobei er ja zunächst nur die allgemeine Gestaltung der Handlung im Sinne hat. Was müßte man erst zur Ausführung sagen? Zu dieser innerlichen Kraft des musikalischen Ausdruckes? zu dem ewig wechselnden und dabei in jedem Momente dem augenblicklichen Stimmungsgehalt mathematisch genau angepaßten Verhältnis zwischen Wortausdruck und Tonausdruck? zu der Tiefe der Gedanken und der Erhabenheit der Gefühle? .... Wer das alles nicht empfindet, auf den paßt Goethe's Ausspruch: „Der Musikdilettantismus macht noch mehr als ein anderer unteilnehmend und unfähig", oder aber, dieser Unempfindsame ist kein Dilettant, sondern ein Fachmusiker, und da paßt ein anderes Wort desselben Goethe auf ihn: „Schwer ist's dem Menschengeist, wenn seines Bruders Werk so hoch erhaben ist, daß er nur beugen und anbeten muß."

Nun tritt aber eine ganze Rotte auf uns zu; sie ist aus den verschiedensten Leuten zusammengesetzt, von Professor Lazarus, dem Gegner alles echt Deutschen, bis zu dem wackeren und sympathischen Eugen Dühring, dazwischen die nicht lückenlos, aber ziemlich geschlossene Reihe der akademischen Fachästhetiker, und sie alle rufen uns zu: Wagner ist ein Romantiker, ergo kann er kein Klassiker sein! Zugrunde liegt hier die Wahnvorstellung, daß Musik ihrer ganzen Natur nach eine „romantische Kunst" sei, ja, die romantische Kunst katexochen; dazu kommt die kritiklose Voraussetzung, daß Stoffe aus dem Mittelalter und aus der alten deutschen Sage „romantisch" sein müßten — wobei die unnachahmliche klassische Einfachheit der Gestaltung, auf welche Wagner diese Stoffe, von allem mittelalterlichen Firlefanz entkleidet, zurückgeführt hat, übersehen wird. Sollte ich jemals wieder die

Ehre haben, in diesem Verein zu sprechen, so würde ich gerne nachweisen wollen, daß gerade die Musik, ihrem innersten Wesen nach, sich als Ausdrucksmittel einer streng klassischen, formvollendeten Kunst eignet; heute würde das zu weit führen und namentlich unser Interesse auf einen anderen Gegenstand ablenken; und da möchte ich dieser Vogelscheuche des angeblichen Romantizismus lieber nicht auf theoretischem Wege den Garaus machen, sondern zu unseren Klassikern zurückkehren und an ihnen die Lächerlichkeit der Behauptung aufzeigen. Es gab eine Zeit, wo man Schiller und Goethe — um sie gegen ihre Zeitgenossen und namentlich gegen ihre Vorgänger herabzusetzen — als „Romantiker" zu brandmarken pflegte; das taten diejenigen Kritiker nämlich, die auf Höflichkeit etwas hielten und mit diesem Wort deutlich genug anzudeuten wähnten, daß die goldene Zeit deutscher Poesie vorbei und mit Schiller und Goethe die Zeit des Verfalles eingetreten sei. Manchmal allerdings griff die Kritik zu gröberen Waffen. Schiller's edel-zarte Natur bäumte vor Schmerz auf bei derartigen Angriffen; einmal schreibt er an Goethe: „Es ist doch bloß in Deutschland möglich, daß böser Wille und Roheit darauf rechnen dürfen, durch eine solche Behandlung geachteter Namen nicht alle Leser zu verscherzen." Goethe erwidert mit beneidenswerter Ruhe: „Ich habe den Ausfall, da ich die Deutschen so lange kenne, nicht besonders gefunden; wir haben dergleichen noch mehr zu erwarten." Und an einer andern Stelle beruhigt er Schiller dahin: „Wenn man dergleichen Dinge in Bündlein bindet, brennen sie besser." Daß man in ähnlicher Weise, aber noch viel länger — bis vor etwa 20 Jahren — Beethoven durch dieses selbe Epitheton „Romantiker" kennzeichnen zu dürfen glaubte, und nicht etwa als „epitheton ornans", sondern um ihn im Vergleich zu angeblichen „Klassikern" herabzusetzen, das dürfte allen An-

wesenden bekannt sein. Es hat sogar lange gedauert, ehe er zum „Romantiker“ promovieren durfte; früher hieß es, Beethoven sei „taub und verrückt“, und noch in den 60er Jahren erntete Rossini vielfach Beifall, als er von Beethoven zwar mit Respekt schrieb, aber hinzufügte: man müsse zugeben, daß er den Geschmack der instrumentalen Musik verdorben habe! Das Bild wird vervollständigt, wenn wir sehen, wen man einem Goethe und Schiller als „Klassiker“ entgegenhielt: nicht etwa einen Lessing und einen Herder — diese hatten noch zu ringen — sondern einen Gellert, einen Gleim, einen Ramler, einen Uz, im besten Falle einen Klopstock oder Haller; das waren die „Klassiker“, zu denen Goethe und Schiller sich angeblich als „Romantiker“ verhalten sollten! Den Romantikern Mozart und Beethoven zog die fachmännische Kritik Gyrowetz, Sarti und später Rossini vor! Aus diesen Tatsachen lernen wir die Bezeichnung „Romantiker“ mit berechtigtem Mißtrauen ansehen. Es dürfte so ziemlich jeder eine neue Welt erschaffende Genius vorübergehend und, ehe er zum Klassiker seiner Nachfolger wurde, als der Romantiker seiner Vorgänger betrachtet worden sein.

Dies alles findet seine Anwendung auf Richard Wagner. Gerade so wie man Mozart's Zeitgenossen, Abt Vogler — einen fleißigen und sehr begabten Kontrapunktisten und Komponisten — Mozart vielfach vorzog und ihn auf alle Fälle für den „klassischeren“ der beiden hielt — Mozart warf man damals von fachmännischer Seite namentlich sein vieles Modulieren vor, auch die vielen Querstände (z. B. im ersten Satz des C-dur-Streichquartetts) sowie die „zu dicke Instrumentation“ — in ganz ähnlicher Weise stellt man in unserer Zeit einen Johannes Brahms einem Wagner entgegen; und, zwingt endlich die Evidenz zuzugeben, daß Wagner in der Geschichte unseres Jahrhunderts eine andere Bedeutung zu-

kommt als Brahms, so tröstet man sich mit der Behauptung: ja, Wagner hat mehr Genie, er ist aber ein Romantiker, das heißt ein Mann, der die Kunst ihrem Ende entgegenführt, Brahms dagegen bewegt sich weiter auf der streng klassischen Bahn, wie sie von den großen Meistern — von Bach bis Beethoven — vorgezeichnet wurde. Diese Behauptung ist einfach Unsinn und, insofern sie Sinn besitzt, unwahr. Es ist nämlich eine durchaus künstliche, erdichtete und erschlichene Konstruktion, wenn man die Geschichte, sei es der Musik, sei es der Poesie, so darstellt, als wären die überragenden Schöpfer überhaupt auf einer Bahn fortgeschritten. Nichts ist weniger wahr. Nicht die künstlerische Form, sondern nur der gemeinsame Besitz einer unerhört umfassenden, harmonischen Begabung, der Besitz eines unermeßlichen Geistes — das, was wir einstweilen in Ermangelung eines besseren Ausdruckes Genie nennen —, nur das ist ihnen gemeinsam und gestattet unserer Phantasie, diese Männer zu einer einzigen Gruppe zu vereinigen. Und ist das Durchbrechen einer herrschenden, angesehenen Form das Charakteristische des Romantikers, so würden die allermeisten unter den größten Künstlern kurzweg als „Romantiker" zu bezeichnen sein. Denken Sie nur an Shakespeare's Drama! Freilich fußte es auf der englischen Tradition; diese Tradition war aber die Verleugnung des als „klassisch" geltenden Hergebrachten; dafür wurde Shakespeare, nicht allein in Frankreich, sondern auch in Deutschland fast 200 Jahre hindurch als „Barbar" bezeichnet. Friedrich der Große nannte noch Shakespeare's Tragödien: „gräßliche Stücke, Possen, die der erste beste kanadensische Rothäuter geschrieben haben könnte" — so weit war das Urteil selbst bei einem so bedeutenden Mann wie Friedrich durch die Fiktion einer klassischen, ewig gültigen Form getrübt. Das klassische Theater der Spanier — Cervantes, Lope, Calderon, Alarcon

— war geradezu haarsträubend romantisch. Und war es Goethe, „der Olympier", etwa weniger? Ist sein Faust so „eine streng klassische Bahn", auf der sich hübsch bequem weitermarschieren läßt? Und Schiller's revolutionäre Weltauffassung, seine Brandmarkung des „barbarischen Notstaates", seine ästhetische Erziehung des Menschen (lauter Dinge, die bei seinen Dichtungen gestaltend mitwirken, wenn auch mancher die Augen krampfhaft zuhalten mag), bedeutet das alles ein Weiterschreiten auf altgeheiligter Bahn? Ja, wir können getrost noch weiter gehen, noch viel weiter. Homer selber scheint mir der Romantik höchst verdächtig. Zwar kenne ich, wie alle Welt, das „Quandoque bonus dormitat Homerus", und vielleicht könnte man das übersetzen: Hin und wieder wird Vater Homer „klassisch"; aber sonst, diese Vorliebe für Grausenhaftes, dieses offenbare Vergnügen, wenn er einem beschreiben kann, wie die Eingeweide einem Helden aus dem Bauche herausfallen, das kommt mir sehr verdächtig vor. Gar merkwürdig ist auch in dieser Beziehung die Betrachtung des hellenischen Dramas in seiner geschichtlichen Entwicklung. Wer Äschylos, Sophokles und Euripides nebeneinander stellt, muß doch zugeben: Äschylos ist der Romantiker von den drei und Euripides der Klassiker, — sobald wir uns nämlich an den beschränkten Schulsinn dieser Worte halten. Auf dem äschyleischen Wege der Romantik scheint jenes gepriesene „Weiterschreiten" den griechischen Abbé Voglers recht unbequem geworden zu sein, und so sehen wir die Tragödie dort von Stufe zu Stufe hinuntersinken, bis in den minder bedeutenden Dramen des Euripides eine angenehme Heerstraße eröffnet worden war. Ähnlich verhält es sich mit der Musik, wo wir als die größten Romantiker (in diesem Sinne) vor Wagner unstreitig Bach und Beethoven bezeichnen müssen. Von beiden wird jedes starre Gesetz durchbrochen, sobald der Ausdruck es

erfordert, und die neue Form, welche sie dann schaffen, ist so gewaltig groß und eigenartig, daß kein anderer sie auszufüllen vermag. In harmonischen Kühnheiten hat es nie einer, selbst die Größten nicht, Bach nachzumachen versucht, und von Beethoven's Symphonien hat Wagner gewiß mit Recht gesagt: „Auf sie ist kein Fortschritt möglich."

Ich hoffe, diese Ausführungen werden genügen, um Ihnen wenigstens einiges Mißtrauen gegen die Berechtigung der Bezeichnung Romantiker, auf Wagner angewandt, einzuflößen. Ich weiß es wohl, die Kritik und die Ästhetik haben noch manches andere an Wagner zu tadeln und zu bemängeln, außer seiner angeblichen romantischen Anlage. Für heute begnüge ich mich damit, Ihnen die Worte Lessing's über das Herumkritisieren an den Werken des Genies ins Gedächtnis zu rufen: „O, laßt uns ja schweigen! wir glauben ihn zu demütigen, und wir machen uns in seinen Augen lächerlich. Alles, was wir besser wissen als er, beweist bloß, daß wir fleißiger zur Schule gegangen als er; und das hatten wir nötig, wenn wir nicht vollkommene Dummköpfe bleiben wollten."

Diesen Abschnitt will ich mit einer Begriffsbestimmung beschließen, welche uns zugleich als Brücke zu dem zweiten Teil meines Vortrages dienen soll, wo wir von den organischen Beziehungen zwischen dem Bayreuther Meister und den deutschen Klassikern der Wort- und Tonkunst, die ihm vorangingen, zu reden haben werden. In seinem Kapitel Zur Ästhetik der Dichtkunst schreibt Artur Schopenhauer: „Der in unseren Tagen so oft besprochene Unterschied zwischen klassischer und romantischer Poesie scheint mir im Grunde darauf zu beruhen, daß jene keine anderen als die rein menschlichen, wirklichen und natürlichen Motive kennt; diese hingegen auch erkünstelte, konventionelle und imaginäre Motive als wirksam geltend

macht.“ Diese Begriffsbestimmung ist geeignet, den letzten Zweifel zu zerstreuen, ob wir berechtigt seien, Wagner als Klassiker zu betrachten; denn wollte man seine gesamte künstlerische Tätigkeit in eine einzige Formel zusammenfassen, so müßte man sagen: sie ist der weitestgehende Versuch, der jemals unternommen wurde, menschliche Handlungen auf ihre rein menschlichen Motive zurückzuführen. Wo dann bei einigem Nachdenken sich bald ergeben würde, daß dies nur durch die Mitwirkung der Musik möglich war, da die Musik ihrem Wesen nach nicht romantisch, sondern im Gegenteil die reinmenschliche Kunst unter allen ist, die einzige Kunst, welche von Hause aus unfähig ist, etwas Einzelnes, Zufälliges, Konventionelles zur Darstellung zu bringen, und welche sich immer und ausnahmslos auf das Allgemeine, auf das allen Menschen Gemeinsame, also auf das im strengsten Sinne des Wortes Reinmenschliche bezieht.

Hiermit gelangen wir nun zum zweiten Teil dieser Betrachtungen; denn die Sehnsucht nach einer möglichst reinmenschlichen Kunst, das Streben, sie zu gestalten, halte ich für das überaus Kennzeichnende der Geschichte deutscher Poesie. Heinrich von Stein sagt mit Recht: „Die deutschen Klassiker haben die Kunst gesucht, und die Bedeutung des deutschen Klassizismus für die Seelengeschichte der Menschheit besteht in dem Ernst, in der inneren Größe dieses Suchens.“ Hier möchte ich allerdings nicht mißverstanden werden. Menschliche Taten können häufig von sehr verschiedenen Standpunkten aus beurteilt werden, das eine Urteil braucht dem andern durchaus keinen Abbruch zu tun; das vollendete Werk eines wahren Meisters trägt immer den Stempel des Unbedingten an sich, es ist (wie Schopenhauer sich ausdrückt) „stets am Ziel“, und nichts wäre lächerlicher, als wenn man Goethe's Faust oder Beethoven's große Leonoren-Ouvertüre

lediglich als „Durchgangsstadien" betrachten wollte, als Versuche auf dem Wege zu einem vollkommeneren Kunstwerk. Andererseits aber, betrachtet man das gesamte Schaffen eines Goethe und eines Beethoven, studiert man aufmerksam solche Dokumente, wie den Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller, schaut man sich weiter um unter den Zeitgenossen und Vorgängern dieser großen Männer, nimmt man die Briefe Mozart's, die Manifeste Gluck's, die kritischen Schriften Karl Maria von Weber's zur Hand, betrachtet man dann solche zunächst erratisch dünkende Erscheinungen wie Jean Paul und E. T. A. Hoffmann näher, schaut man dem herrlichen Jüngling Novalis in die Augen, verstummt man vor dem tragischen Schicksal Heinrich von Kleist's, und ergänzt man diese vielen Eindrücke durch eine eingehende Beschäftigung mit jener merkwürdigen Generation der kritischen Dichter, an ihrer Spitze Lessing und Herder, und des einsamen großen dichterischen Kritikers Winckelmann, ohne aber der Philosophen zu vergessen, so kann man sich unmöglich der Einsicht verschließen, daß diese gesamte Bewegung ein Suchen bedeutet, das Suchen nach einer neuen, reindeutschen Kunst, nach einer Kunst, in welcher die Seele des Deutschen sich vollkommen verkörpern könnte, diese einfache, stolze Seele, unendlich zart, tief leidenschaftlich, gedankenvoll, heiter und zugleich schwermütig. Im kühnen Bewußtsein seiner unvergleichlichen Begabung, vielleicht auch mit einer dunklen Ahnung dessen, was Richard Wagner später als die höchste Bestimmung des deutschen Geistes erkannte — nämlich, ein Veredler der ganzen Menschheit zu werden — hat der Deutsche nach einer Auffassung der Kunst gerungen, durch welche sie als ein heiliger und machtvoller Bestandteil des Lebens erkannt würde, und — in Verbindung hiermit — nach einem Kunstwerk, welches wie kein früheres über alle Ausdrucksmittel geböte, kurz, nach einem Nochniedagewesenen.

Daß dieses Höchste ein Drama sein müßte, haben von jeher alle Künstler gewußt — nur die graue Theorie hat hier und dort, früher und noch heute, das bestritten. Aber welches Drama? Das konnte man sich nicht recht denken. Das heißt, nein! gedacht haben es sich die meisten der von mir vorhin Genannten, aber vorstellen konnten sie es sich nicht. Schauen wir von unserem heutigen Standpunkt auf jene Zeit zurück, so sehen wir auf Schritt und Tritt das Wort-Tondrama wie ein Phantom jenen suchenden Künstlern vorschweben, das ihnen aber immer wieder — als Phantom —, wenn sie darnach greifen, zwischen den Fingern entschlüpft. Ein Gedanke ist eben ein Gespenst, bis er sich zu einer Vorstellung verdichtet hat; was aber noch niemals da war, kann einzig von Demjenigen vorgestellt werden, der auch die Macht besitzt, es tatsächlich zu schaffen; hat er es geschaffen, so sehen wir es alle (das heißt, soweit wir Augen zum Sehen haben), und wir erblicken ganz deutlich das, wonach weit bedeutendere Menschen als wir sich umsonst die Augen aussahen. „Umsonst“ ist aber nicht das richtige Wort, denn gerade ihre Sehnsucht, das Herzblut, das sie in ihre Werke legten, war ein unerläßlicher Bestandteil zum Werden des Neuen. Wagner ist ohne seine Vorgänger einfach undenkbar. Seine neue, reichste Form des Dramas ist das unmittelbare Erzeugnis jener gewaltigen Gärung, jenes ruhmvollen Suchens. Gestatten Sie, bitte, daß ich mich selbst zitiere, eine Stelle nämlich aus meinem Wagnerbuch, in welcher ich es versucht habe, diesen großen Vorgang kurz zusammenzufassen: Nietzsche hatte recht, als er von Wagner sagte, er sei nicht bloß ein großer Künstler, sondern er gehöre zu den ganz großen Kulturgewalten. Der Ausspruch Nietzsche's hat aber etwas Einseitiges; darin bekundete sich schon frühzeitig die krankhafte Anlage dieses scharfen Geistes; er erblickte in hellster

Beleuchtung, was den anderen noch verschleiert blieb, wurde aber vom Lichte selber geblendet. Es wäre viel richtiger gewesen und würde etwas viel Großartigeres zum Ausdruck gebracht haben, wenn er geschrieben hätte: „Richard Wagner dient einer großen Kulturgewalt." Man spricht öfters von Wagner als von einer meteorartigen Erscheinung: das genaue Gegenteil ist wahr. Im Laufe der letzten Jahrhunderte ist — abseits von dem blutigen Pfade der Völkergeschichte — eine „ganz große Kulturgewalt" herangewachsen: die deutsche Kunst. Die Seele dieser Kunst ist die Musik; ihre notwendige vollkommenste Gestalt das Drama. Mochte auch der Deutsche, seiner geographischen Lage zufolge und namentlich auch infolge der hohen Assimilationsfähigkeit seines Geistes, von allen Seiten künstlerische Eindrücke empfangen, die er emsig verarbeitete: zur bloßen Nachahmung des Griechen, des Italieners, des Franzosen und des Engländers konnte dieser so eigenartige und in seiner eigenen Art unvergleichliche Menschenstamm nicht bestimmt sein. Er mußte eine eigene, noch nie dagewesene, aus innerster Not und reichstem Können geborene Kunst erfinden; eine Kunst, in der seine Seele sich rein und vollkommen widerspiegele. Daß nun seine Tondichter seine ursprünglichsten Poeten waren, das hat das deutsche Volk schon längst anerkannt; sie allein haben etwas ganz und gar Eigenartiges, ausschließlich Deutsches geschaffen. Die deutschen Wortdichter dagegen befanden sich bedeutend im Nachteil. Ein Sophokles, ein Shakespeare hatten eine Form vorgefunden, in welcher sie ohne weiteres das Vollkommenste schaffen konnten, welches dem Geiste ihres Volkes erreichbar war. Nicht also ein Goethe und ein Schiller. In ihrem täglichen Leben sehen wir sie rastlos beschäftigt, nach einem Kunstwerk zu suchen, welches sie ersehnen und jeden Augenblick zu erfassen wähnen: es ist dies das neue, eigenartige und

unvergleichliche deutsche Drama. Dieses Drama konnte aber nur der Musiker schaffen; denn erst durch die Musik erlangt die Seele des Deutschen ihren vollendeten Ausdruck. Der deutsche Musiker konnte dies aber nicht bloß, sondern er mußte es; denn während der Dichter verzweifelte, weil er die richtigen, alles erschöpfenden Ausdrucksmittel nicht fand, verzweifelte der Musiker nicht weniger, der diesen Ausdruck — den Teil nämlich, der dem Dichter abging — inzwischen zu seiner höchsten Vollendung ausgebildet hatte, ihn aber nicht zu der Gestaltung einer denkbaren und sichtbaren, unfehlbar verständlichen Dichtung zu verwenden wußte. Dieses Rätsel, und damit zugleich auch das Rätsel des deutschen Dramas, war gelöst, sobald der Tondichter zu der Einsicht gelangte, daß nur im Drama die Musik (wie Schiller es verlangt) Gestalt werden kann. Nicht also aus der Willkür eines Einzelnen ist das neue Drama — das Wort-Tondrama — entstanden, vielmehr aus der innersten Not und dem reichsten Können aller dieser großen Männer. Diese Not und dieses Können vereinigten sich in dem Herzen und in dem Kopf des Wort- und Tondichters Richard Wagner. Nichts aber an Wagner's Erscheinung verdient in höherem Grade unsere Beachtung, als daß so gar nichts Zufälliges, Willkürliches an ihr haftet, daß sie so unabweisbar notwendig entsteht, so streng logisch aus allem Vergangenen hervorwächst. Diese Tatsache ist geeignet, uns großes Vertrauen zu Wagner einzuflößen. In dieser kräftigen, selbständigen Individualität herrscht und gebietet etwas eigentümlich Unindividuelles, Überpersönliches. Jene von Nietzsche gemeinte Kulturgewalt, welche durch die Jahrhunderte, aus tausend Wurzeln genährt, langsam emporgewachsen war, ist in diesem Manne in die Erscheinung getreten.

Das wäre also jener organische Zusammenhang zwischen Wagner und den Klassikern der deutschen Dicht- und Ton-

kunst in seinen großen, allgemeinen Zügen. Wäre ich Universitätsdozent und hätte ein ganzes Semester vor mir, so könnte ich mir gar nichts Interessanteres denken, als diesem Zusammenhang dokumentarisch und in allen seinen verschiedenen Verzweigungen nachzugehen. Heute muß ich mich auch hier wieder mit einer allgemeinen Anregung begnügen. Zum Beleg und zur Verdeutlichung kann ich nur einige wenige, besonders auffallende Äußerungen herausgreifen.

In der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts fand sich der Denker Baumgarten durch seine vieljährige Beschäftigung mit Ästhetik und Poesie zu der Überzeugung gedrängt: einzig das Erhabene entspräche deutscher Eigenart. Natürlich wollte er damit keineswegs dem Deutschen die Fähigkeit zum erfolgreichen Schaffen auch auf anderen Gebieten absprechen, er meinte aber, im Erhabenen ist der Deutsche daheim, nur im Erhabenen wird er seine volle, ungetrübte Eigenart zeigen. Dieses Wort müssen wir festhalten: es gibt gewissermaßen den Grundton an, es ist der Orgelpunkt, über welchem das vielgestaltige Gebäude aufgeführt wird. Nach langen Zeiten des höchsten Jammers und der bittersten Not war der Deutsche zum Bewußtsein seiner Würde wieder erwacht; er wollte eine deutsche Kunst besitzen; noch unkundig, wie diese Kunst gestaltet sein würde, stellte er das eine fest: sie soll nicht anmutig, nicht lieblich, nicht zerstreuend, nicht geistreich, sie soll nicht ein spielender Zeitvertreib — nein! erhaben soll sie sein! Sechzig Jahre später verurteilt Kant mit großer Schärfe die Anwendung der Kunst zur Zerstreuung, dieser „Zerstreuung“, deren man „desto mehr bedürftig wird, als man sich ihrer bedient, um die Unzufriedenheit des Gemüts mit sich selbst dadurch zu vertreiben, daß man sich immer noch unnützlicher und mit sich selbst unzufriedener macht“. Jene noch heute so weit verbreiteten

Plattheiten: die Kunst solle zur „edlen Zerstreuung“ dienen, sie solle in anmutigem Spiele „den von den Tagesarbeiten ermüdeten Geist erquicken“ (und womöglich, nebenbei gesagt, ihn in einen sanften Schlaf einlullen), solchen Vorstellungen hat kein bedeutender Deutscher je gehuldigt. Es galt im Gegenteil ein heiliges Werk zu vollbringen, eine erhabene deutsche Kunst zu schaffen.

Wenn Sie sich aber nun in Gedanken in das Jahr 1735 zurückversetzen (das Jahr, wo Baumgarten's erste „Meditationes“ erschienen) und da in Deutschland Umschau halten, so werden Sie finden, daß damals auf dem Gebiete der Dichtkunst in Deutschland nicht das Geringste von „Erhabenem“ zu entdecken war, ja, nicht einmal irgend etwas von wirklich großer, bleibender Bedeutung. Dagegen richtet sich vor unseren Augen eine einzige Riesengestalt auf, eine Gestalt so groß, daß wir sie noch lange nicht nach ihrer vollen Bedeutung zu ermessen vermögen und sie nach hundert Jahren noch mächtiger als heute dastehen wird: Johann Sebastian Bach. Und welchen Charakter trägt die Kunst dieses Mannes? Die Erhabenheit! Nie vorher und nie nachher hat die Welt eine derartige Erscheinung erlebt. Bach hat nicht allein Passionen und Fugen geschrieben sondern auch Lieder und Madrigale und Gavotten — alles aber ist bei ihm erhaben; er war gänzlich unfähig, aus dieser einzig ihm heimischen Sphäre auch nur auf Augenblicke hinabzusteigen. Humor besaß er, urkräftigen Humor, aber nur erhabenen Humor. Ein Zeitgenosse schrieb über Bach: „Dieser große Mann würde die Bewunderung ganzer Nationen sein, wenn er mehr Annehmlichkeit hätte.“ Bach war viel zu echt und großartig deutsch, um „Annehmlichkeit“ zu besitzen, da er in tiefster Seele empfinden mußte, daß die Zeit dazu schlecht gewählt gewesen wäre, und daß einzig die inbrünstige Erhebung zu Gott dem Deutschen

helfen könne; und so fanden auch seine Werke einen so geringen Absatz, daß er die Platten als altes Kupfer verkaufen mußte, um die Herstellungskosten wenigstens teilweise zu decken, genau so wie Wagner durch die Veröffentlichung seines Tannhäuser auf eigene Kosten sich in endlose Schulden stürzte. Und wenn wir nun an Baumgarten's Wort denken: einzig das Erhabene entspricht deutscher Eigenart, so müssen wir gestehen, dieser eine vertrat damals allein deutsche Eigenart auf dem Gebiete der Kunst. In der Tat, er und der große Friedrich scheinen ganz Deutschland auszufüllen, der eine am Leibe, der andere an der Seele des Vaterlandes rastlos arbeitend, und es bedarf vieler Einbildungskraft, um sich zu vergegenwärtigen, daß es damals noch andere Menschen in Deutschland gab — darunter, als hochberühmtesten, Gottsched, der im selben Jahre, in welchem Bach seine Matthäuspassion schrieb, den Deutschen die französische Hofpoesie als ewiges Muster vorhielt und ihnen die Befolgung der „Regeln" des beschränkten Boileau zur Pflicht machte.

Bach's Tat ist nun die Grundlage der weiteren Entwicklung geworden; in ihr wurzelt Wagner's Kunstwerk. Damit die Musik zu einem organischen Bestandteil eines Dramas wurde, mußte sie eine andere Fügsamkeit und eine weit bedeutungsvollere Bildsamkeit erhalten, als bis auf Bach der Fall gewesen war; in dem Hochofen Bachscher Kunst wurde sie geglüht, geläutert und zu einem makellos edlen und zugleich geschmeidigen Metall umgebildet. Außerdem erlebte aber die Richtung auf das Dramatische, welche von jeher die deutsche Musik ausgezeichnet hatte, in Bach eine gewaltige Steigerung. Schon von der Musik des XVI. Jahrhunderts meldet Ambros: das wesentliche Merkzeichen der italienischen Musik sei die breite, austönende Entfaltung der Gesangstimme gewesen, während die Deutschen lieber mit kurzen,

knappen, scharf ausgeprägten Motiven arbeiteten. Diese Vorliebe für „scharf ausgeprägte Motive" zeigt, daß die deutsche Musik von Hause aus zum Dramatischen hinneigte, daß sie von Anfang an auf das Drama lossteuerte. Die ganze weitere Geschichte hat das bestätigt. Wer Bach's Passionen und seine große Messe kennt, wird seine urwüchsige dramatische Begabung nicht bezweifeln, noch die kühne Rücksichtslosigkeit leugnen können, mit der er auch in rein musikalischen Werken die dramatische Betonung voranstellt; Händel's Richtung ist in wesentlichen Beziehungen eine andere, aber wahrlich eine nicht minder dramatische, nur geht er mehr auf die großen dramatischen Masseneffekte aus, weniger auf den Ausdruck einer innersten Stimmung; auch Haydn ist ein Dramatiker; ein deutscher Musiker, Gluck, ist es, der aus den falschen Voraussetzungen des italienisch-französischen „Dramma per musica" alles dramatisch Wahre und Mögliche macht, was sich daraus machen läßt; Mozart — „dieses größte und göttlichste Genie" (wie Wagner ihn nennt) — wurde durch die Bühne zu seinen höchsten Eingebungen begeistert und wußte, trotz der absurden Opernform und trotz der schauderhaften Sängerwirtschaft, die ihm so bittere Klagen entriß, unsterbliche dramatische Werke zu schaffen; bei Beethoven ist die deutsche Musik bereits so weit entwickelt, jene „kurzen, knappen, scharfausgeprägten Motive" des XVI. Jahrhunderts haben eine so hohe Bedeutung erlangt, sie haben die Schlacken des Technischen dermaßen abgeworfen und sind in einem solchen Grade zu der lebendigsten, eindringlichsten Sprache geworden, daß Beethoven überhaupt ohne weiteres als dramatischer Dichter zu betrachten und zu verstehen und zu beurteilen ist. Ich sagte soeben, die Musik sei zu einer „eindringlichen Sprache" geworden. Das ist die Hauptsache, der „nexus vitalis" der neuen deutschen Kunst. Auch hier geht alles von

Bach aus; nur enthielten seine Werke keine Beispiele von Formen, die unmittelbar für die Bühne zu verwerten gewesen wären; es war ein nach innen gekehrter, nicht ein nach außen gewandter Ausdruck; das Antlitz, das er zeigte, war merkwürdig streng und starr, fast sphinxartig (wie Wagner sagt). Mit Beethoven vollzog sich ein gewaltiger Schritt. Über dessen Wesen sagt Wagner: „Wir stehen vor der Beethovenschen Symphonie wie vor dem Marksteine einer ganz neuen Periode der Kunstgeschichte überhaupt; denn durch sie ist eine Erscheinung in die Welt getreten, von welcher die Kunst keiner Zeit und keines Volkes etwas auch nur annähernd Ähnliches aufzuweisen hat. In dieser Symphonie wird von Instrumenten eine Sprache gesprochen, von welcher man zu keiner Zeit vorher eine Kenntnis hatte ... eine Sprache, die uns eine so freie und kühne Gesetzmäßigkeit offenbart, daß sie uns mächtiger als alle Logik dünken muß, ohne daß jedoch die Gesetze der Logik im mindesten in ihr enthalten wären, vielmehr das vernunftmäßige, am Leitfaden von Grund und Folge sich bewegende Denken hier gar keinen Anhalt findet. So muß uns die Symphonie geradeswegs als eine Offenbarung aus einer anderen Welt erscheinen ... usw." Und in derselben Schrift führt Wagner aus, „die metaphysische Notwendigkeit der Auffindung dieses ganz neuen Sprachvermögens gerade in unseren Zeiten habe in der immer konventionelleren Ausbildung der modernen Wortsprachen" gelegen.

Sie dürfen nun nicht glauben, die Musiker hätten etwa gänzlich unbewußt auf diese dramatische Ausbildung ihrer Kunst hingearbeitet. Gluck namentlich wußte ganz genau, was er tat. Bedauerlicherweise aber mußte er seine deutsche Begabung in den Dienst einer fremden Sache stellen, so daß Franzosen und Italiener später auf dieser Grundlage weiter-

bauen konnten, nicht aber Deutsche. Nichtsdestoweniger sind seine Äußerungen für unser jetziges Thema wichtig. „Selbst der größte Komponist," schreibt Gluck, „kann nichts als mittelmäßige Musik hervorbringen, wenn nicht der Dichter in ihm Begeisterung erweckt hat." Und über seine Auffassung des Verhältnisses zwischen Musik und Drama berichtet er: „Da ich die Musik nicht bloß als eine das Gehör ergötzende Kunst, sondern als eines der größten Mittel, das Herz zu bewegen und die Leidenschaften zu erregen, betrachte, so habe ich eine neue Methode eingeführt. Ich habe mich an die dramatische Handlung gehalten, ich habe mächtige und erhabene Eindrücke gesucht und vorzüglich danach getrachtet, daß alle Teile der dramatischen Schöpfung untereinander zu einer organischen Einheit verbunden seien." Über die Oper dagegen urteilte er: „puzza di Musica" — sie stinkt vor Musik. Mozart sah die Sache weniger von der theoretischen, mehr von der nationalen Seite an; daß die Oper nicht ein deutsches, sondern ein welsches Kunstwerk sei, das wußte er, und was er wollte, war das Erschaffen einer „deutschen Oper", also von etwas ganz anderm; wie dieses Werk beschaffen sein würde, wußte er nicht, daß er es aber machen könnte, daran zweifelte er nicht. An seinen Vater schreibt er am 21. März 1785: „Wäre nur ein einziger Patriot mit am Brette — es sollte ein anderes Gesicht bekommen! Doch da würde vielleicht das so schön aufkeimende (deutsche) Nationaltheater zur Blüte gedeihen, und (fügt er mit bitterer Ironie hinzu) das wäre ja ein ewiger Schandfleck für Deutschland, wenn wir Deutsche einmal mit Ernst anfingen deutsch zu denken — deutsch zu handeln — deutsch zu reden — und gar deutsch — zu singen!!!" Der Arme kam nicht dazu, sein deutsches Drama zu schreiben. Wie er ein anderes Mal sagt: „Die meisten großen Herren haben einen so entsetzlichen Welschlands-Paroxismus!" Er

lebte nicht lange genug, um ihn zu überwinden. Mit besonderer Schärfe ist Karl Maria von Weber in seinen Schriften diesem Welschlands-Paroxismus, dem Kultus jener Mißgeburt, der Oper, entgegengetreten. „Der Italiener und Franzose," schreibt er, „haben sich eine Operngestalt geformt, in der sie sich befriedigt hin- und herbewegen. Nicht so der Deutsche. Ihm ist es rein eigentümlich, das Vorzügliche aller übrigen wißbegierig und nach stetem Weiterschreiten verlangend an sich zu ziehen: aber er greift alles tiefer. Wo bei den andern es meist auf die Sinnenlust einzelner Menschen abgesehen ist, will der Deutsche ein in sich abgeschlossenes Kunstwerk, wo alle Teile sich zum schönen Ganzen runden und einen." Als Weber diese Worte schrieb, besaß er eine deutliche Ahnung von dem kommenden echt deutschen Drama, denn er hatte vor wenigen Wochen das erste Wort-Tondrama, die Undine von E. T. A. Hoffmann, selber in Dresden zur Aufführung gebracht. Diese merkwürdige und durch und durch deutsche Begabung, Hoffmann, den flache Literaturhistoriker nicht selten als Romantiker und Trunkenbold geringzuschätzen sich herausnehmen, hatte Text und Musik zu dem Werke selber verfaßt und scheint mindestens den bedeutenden Ansatz zu einem wahren Wort-Tondrama gemacht zu haben. Das Werk ging leider bald darauf im Brande verloren und scheint spurlos verschwunden. Aus Weber's Beschreibung aber erfahren wir, daß es unmöglich war, „einzelnes herauszuheben", daß Worte, Töne und Handlung so eng verbunden waren, daß „die größten Wirkungen und Schönheiten nur aus der Art ihrer Auf- und Zusammenstellung hervorgingen", daß das Publikum enttäuscht war, erst am Schlusse Beifall spenden zu können, da Herr Hoffmann es versäumt hatte, „seine Musikstücke" mit den zum Beifall nötigen „Schlußtakten" zu versehen, und im Gegenteil „alles immer raschhandelnd vorwärts drang".

Hier nun, wo wir, von Bach ausgehend, dahin gelangt sind, in Hoffmann's Undine die Schwelle des Wagnerschen Kunstwerkes zu berühren, wird es nötig, einen Blick auf die Dichter zu werfen, um zu sehen, was diese inzwischen geleistet hatten zur Vorbereitung jenes Kunstwerkes, welches „deutscher Eigenart" ganz entsprechen sollte, und von dem bisher nur das eine feststand: daß es „erhaben" sein müsse. Was uns hier fesselt, ist namentlich die Ahnung, das Sehnen, jenes „Suchen", von dem Heinrich von Stein uns als dem kennzeichnenden Merkmal des deutschen Klassizismus sprach. Sind auch solche Erscheinungen, wie die Einführung des Chores in Schiller's Braut von Messina oder wie die häufige melodramatische Anwendung von Musik in den entscheidendsten Momenten der Dramen Goethe's, vor allem die Möglichkeit, ein solches Werk wie Faust überhaupt zu entwerfen, hochbedeutende Symptome, so mußte doch das neue Drama aus dem Schoße der Musik geboren werden, wogegen der Dichter — als Wortdichter — es unmöglich gebären konnte; dieser konnte es nur ahnen, nur ersehnen und — in einem gewissen sehr wichtigen, doch nicht leicht sichtbar zu machenden Maße bestimmen. Höchst bemerkenswert ist es aber, mit welcher Deutlichkeit die deutschen Klassiker das Wort-Tondrama dennoch vorausahnten; man ersieht daraus, wie bestimmt diese Kunstform als eine notwendige im deutschen Geiste vorgebildet lag.

Namentlich Lessing und Herder haben beide mit großem Scharfsinn sich über das Thema ausgelassen, ein jeder nach seiner besonderen Art, Lessing mehr historisch-kritisch, Herder mehr künstlerisch-intuitiv. Lessing's Untersuchungen führten ihn zu folgendem Schlusse: „Die Natur scheint die Poesie und Musik nicht sowohl zur Verbindung als vielmehr zu einer und eben derselben Kunst bestimmt zu haben. Es

hat auch wirklich eine Zeit gegeben, wo sie beide zusammen nur eine Kunst ausmachten. Wenn man jetzt noch daran denkt, macht man die eine Kunst nur zu einer Hilfskunst der anderen und weiß nichts mehr von einer gemeinschaftlichen Wirkung, welche beide zu gleichen Teilen hervorbringen." Wie unvergleichlich scharf dieses Urteil ist, wie genau es den Mittelpunkt der ganzen Frage trifft, sehen wir jetzt erst, wo wir die gemeinschaftliche Wirkung im Wagnerschen Drama erfahren haben. Denn offenbar ist Gluck's Fehler die Annahme gewesen — er spricht sie ja buchstäblich aus — die Bestimmung der Musik sei, „die Dichtung zu unterstützen". Das ist ein Holzweg. Der Mann, der das sagt, steht noch — trotz seiner Größe — im Banne der welschen Oper. Lessing dagegen sieht mit einem im Kampf gegen das Ausländische sehr geschärften Blick die Sache als Deutscher an, und infolgedessen urteilt er sofort richtig. Nicht zur Verbindung hat die Natur Poesie und Musik bestimmt, sondern zu einer und derselben Kunst! Wie das zu verstehen ist, werde ich gleich näher ausführen. Herder seinerseits hat so unendlich viele feinsinnige Bemerkungen über die Musik und die zu erwartende neue dramatische Form gemacht, daß man einen ganzen Vortrag halten könnte, einzig über die Beziehungen zwischen Herder und Wagner. Die bekannteste, immer zitierte Stelle ist folgende: „Von jener Herrscherhöhe, auf welcher sich der gemeine Musikus brüstet, daß die Poesie seiner Kunst diene, stieg Gluck herab und ließ, soweit es der Geschmack der Nation, für die er in Tönen dichtet (!!), zuließ, seine Töne den Worten, der Empfindung, der Handlung selbst dienen ..." Jetzt kommt aber das eigentlich Wichtige und Tiefe an Herder's Bemerkung: „Gluck hat Nacheiferung gefunden, aber vielleicht eifert ihm bald einer vor: daß er nämlich die ganze Bude des zerschnittenen Opernklingklangs umwirft

und ein Odeum aufrichtet, ein zusammenhängendes lyrisches Gebäude, in welchem Poesie, Musik, Aktion und Dekoration eins sind." Im Zusammenhang mit dieser Erwartung eines Mannes, der Gluck „voreifern" solle, wäre hier an Jean Paul Richter's Wort zu erinnern, welcher, nach Gluck's Zeiten, schrieb: „Wir harren auf den Mann, der eine echte Oper zugleich dichtet und setzt." Wichtiger als diese so allgemein gehaltene Stelle finde ich jedoch bei Herder die vielen feinen Bemerkungen über das innerste Wesen der Musik und des Dramas. Schiller sprach bekanntlich das große und entscheidende Wort: „Die Musik in ihrer höchsten Veredelung muß Gestalt werden"; Herder aber, allein unter allen, hat gewußt, auf welche Weise diese Gestaltwerdung der Musik einzig geschehen konnte. Gegen die absolute Musik hegte Herder großes Mißtrauen; er nennt sie „eine fürs unbewehrte menschliche Geschlecht gefährliche Kunst"; sie versetze uns „in ein Reich dunkler Ideen", sie „wecke Gefühle auf, wie sie im Herzen schlummern, die im Strom oder in der Flut künstlerischer Töne ohne Worte keinen Wegweiser und Leiter finden". Von der Musik, „die über Worte gebietet", will er aber ebenfalls nichts wissen; er meint, sie „herrsche despotisch", und die Folge sei, daß durch eine solche Musik, selbst wenn man sie „himmlisch" nennen wolle, „die Seele dergestalt aus sich gesetzt werden könne, daß sie sich, unbrauchbar und stumpf gemacht für dies irdische Leben, in gestaltlosen Worten und Tönen selbst verlieret". Was will er also? Er will, daß in einem musikalischen Werke die „Poesie des Ohres" (wie er sich ausdrückt) „eine Berichtigung der Gestalten und ihres Maßes durch das Auge" erfahre. Nicht also die Ergänzung durch das Wort, sondern die Bestimmung durch das Auge! Ein solches Kunstwerk solle sich überhaupt an alle Sinne wenden: „denn eben im Gesamtgebrauch aller Sinne und Organe

zündet und leuchtet allein die Fackel des Lebens. .... Behüte uns die Muse vor einer bloßen Poesie des Ohres ohne Berichtigung der Gestalten und ihres Maßes durchs Auge."

Hatte Lessing den Kernpunkt der Frage gestreift, so hat Herder hier noch mehr getan: er hat das Problem gelöst. Wie Novalis treffend bemerkt: „Lessing sah zu scharf und verlor darüber das Gefühl des undeutlichen Ganzen, die magische Anschauung der Gegenstände"; gerade diese „magische" Anschauungskraft besaß dagegen Herder und hat darum auch hier die Lösung gebracht. Dichtkunst und Tonkunst — dies ist seine Erkenntnis — werden nur dann jene „gemeinschaftliche Wirkung" ausüben, von der Lessing sprach, wenn sie beide aus der gemeinsamen Quelle einer geschauten Handlung entspringen, einer unmittelbar vor unseren Augen sich abspielenden Handlung. Das Auge, der „klärere Sinn" (wie Herder an einer anderen Stelle sagt), muß mitwirken. Hiermit ist das Lebensgesetz des Wagnerschen Dramas genau formuliert. Wagner bezeichnet das Verhältnis der Musik zur Dichtkunst, wie es Gluck sich dachte und wie es noch heute in allen kritiklosen Köpfen spukt, als ein „durchaus illusorisches". „Eine Vereinigung der Musik und der Dichtkunst," schreibt Wagner, „muß stets zu einer Geringstellung der letzteren ausschlagen." Nach ihm sind Dichtkunst und Tonkunst nicht, wie Milton gemeint hatte, zur Ehe geeignet, diese bleibt im Gegenteil immer eine unheilvolle Geschwisterehe; denn sie sind Zwillingskinder, die aus demselben Mutterschoße hervorgehen, und dieser Mutterschoß ist das Drama. Das Drama ist keine Abart der Dichtkunst, sondern es überragt jede einzelne Kunst. Von dem bloß gesprochenen Drama hatte schon Herder geschrieben: „Wie wortreichstumm, würde der Grieche sagen, wie dumpf tonlos! Bin ich in ein geschmücktes Grab getreten?" Im höchsten Drama dagegen, im reinmenschlichen

Drama, wirken alle Künste zusammen; nicht das Wort, nicht der Ton, nicht die Mimik gebietet, sondern einzig das Drama, die Handlung, und da findet, wie Wagner sagt, „ein schöpferischer Bund der Gebärden-, Ton- und Wortsprache statt", — nicht eine künstlich bewerkstelligte Vereinigung, sondern ein „ursprünglicher, schöpferischer Bund". Ein Bund, in welchem jede einzelne künstlerische Betätigung des Menschen ganz das ist, wozu sie von Natur bestimmt war, und niemals in die Lage versetzt wird, die Grenzen des ihr eigenen Gebietes zu überschreiten, was bei jeder Sonderkunst der Fall ist. Im Drama allein vermag namentlich die Musik „Gestalt zu werden" und zugleich ganz und allein das zu bleiben, was sie einzig ist, nämlich „Kunst des Ausdruckes".

Und noch auf eine weitere Bemerkung Herder's möchte ich Sie aufmerksam machen, weil sie in so bestimmter Weise auf das zu erstrebende deutsche Drama als auf eine durchaus neue Kunst hinweist, zugleich eine Kunst, die ohne Musik nicht zu denken ist. In einer seiner allerletzten Schriften führt Herder aus, „in allen lebendigen Organisationen erscheine im Äußern das Innere, die Seele des Gegenstandes", und gelangt auf diesem Wege zur Überzeugung, daß „in einer Darstellung sich der handlungsvolle Charakter der Lebenden bis aufs Kleinste, bis aufs Tote sogar verbreiten" solle. „Nichts bleibt uns sodann zu wünschen übrig"; meint er, „denn alles ist Geist und Seele. Das sonst Unbedeutende symbolisieret." Im Verlauf derselben Untersuchung kommt Herder dazu, die Bedeutung der Symbole für das Auge und für das Ohr zu unterscheiden, und — nachdem er den Symbolen für das Auge ziemlich scharf zu Leibe gerückt ist — fährt er fort: „Dem Ohr dagegen sind Symbole von einer andern Art; sie legen ihre Natur (als Symbole) ab und werden selbst was sie bedeuten. So Töne: ihr Klang und Gang und Rhythmus

bedeuten nicht nur, sondern sind Schwingungen des Mediums sowohl als unserer Empfindungen; daher ihre innigere Wahrheit, ihre tiefere Wirkung.“ Man glaubt eine philosophische Ästhetik des Wagnerschen Dramas vortragen zu hören! Gerade Töne besitzen die Macht, Symbole zu werden; diese Symbolik wirkt innig wahr und tief, nicht aber durch die Vermittlung von Vernunftkombinationen, sondern unmittelbar, also eigentlich unsymbolisch. Und wie sollte jene Forderung, daß der Charakter der Lebenden sich bis aufs Kleinste, bis aufs Tote verbreiten solle, im Kunstwerk Verwirklichung finden, anders als durch die Vermittlung gerade dieser Tonsymbolik? Nichts ist in den Dramen Richard Wagner's bewundernswerter als die Art, wie das sonst Tote, die stumme Natur, zu Leben und Sprache auferweckt wird, wie der dem Verstand so schwer begreifliche, dem Gefühl so unzweifelbar gewisse Zusammenhang zwischen Natur und Mensch in ihnen zur Darstellung gelangt; was Herder gefordert hatte, ist hier geschehen: „alles ist Geist und Seele geworden; das sonst Unbedeutende symbolisieret.“ Wie konnte das aber gelingen? Hier bleibt, auch nach den vorangehenden lichtvollen Ausführungen, eine Brücke zu schlagen; jedoch auch das hatte Herder — wenngleich an anderem Orte — bereits geleistet. Dort hatte er geschrieben: „Die Musik kann die Bewegung der Natur trefflich nachahmen; nur dann aber ahmt sie solche mit Wirkung nach, wenn dieser, aus Bewegung des menschlichen Herzens entsprungen, Bewegungen desselben Herzens zueilen, mithin Natur und Herz sich gleichsam verschmelzen.“ Von der sogenannten beschreibenden Musik will also, wie Sie sehen, Herder nichts wissen; der Natur kann die Musik nicht von außen, nur von innen beikommen. Das wußte Wagner. Wollte man sein künstlerisches Geheimnis, die „magische Anschauung“ des Wort-

Tondichters dem Verstand näherbringen, so dürfte man vielleicht sagen: Wagners Musik verleiht meistens zu gleicher Zeit dem Ungesehenen (nämlich den menschlichen Herzensregungen) Gestalt und dem Sichtbaren (nämlich der Natur) Stimme.

Soviel über Herder. Hier wäre nun über die anderen deutschen Klassiker vieles hinzuzufügen, von Schiller's bedeutungsvollem Wort: „Das Drama neigt sich zur Musik", bis zu Platen's heftiger Klage: die Oper habe den Deutschen gelehrt, „Abgeschmacktheit und Unsinn auf der Bühne erträglich zu finden, und dies sei das Schlimmste, was eine Nation lernen könne". Doch habe ich mit Absicht nur bei Herder länger verweilen wollen: seine Ansichten sind zugleich die am wenigsten bekannten und die treffendsten. Schiller und Goethe darf ich als bekannt voraussetzen; Aussprüche von ihnen, in welchen das neue deutsche Drama geahnt und herbeigesehnt wird, finden Sie außerdem in verschiedenen Büchern über Wagner zusammengestellt. Mich dünkt bei Schiller am bezeichnendsten einerseits sein unmittelbares persönliches Verhältnis zur Musik — seine poetischen Ideen, berichtet er, „gingen aus einer gewissen musikalischen Gemütsstimmung hervor" —, andererseits aber die Art, wie die theoretische Richtung auf das reinmenschliche Drama im Laufe seines Lebens immer bewußter auftritt: „Alles," schreibt er, „wozu Erfahrungen, Aufschlüsse, Fertigkeiten gehören, die man nur in positiven und künstlichen Verhältnissen erlangt, müßte der Dichter sich sorgfältig untersagen, und durch diese reine Scheidung dessen, was im Menschen bloß menschlich ist, gleichsam den verlorenen Zustand der Natur zurückrufen." Offenbar kann dieses Ideal unmöglich durch ein bloßes Wortdrama verwirklicht werden; Schiller besitzt nicht die klare Erkenntnis Herder's, sein Genie führt ihn aber dazu, direkt auf das Wort-

Tondrama, das Drama der deutschen Seele, hinzusteuern. Über Goethe wäre ebenfalls manches zu berichten; vor allem, wie auch er in seinem Faust sich immer mehr und mehr dem aus „künstlichen Verhältnissen“ befreiten, reinmenschlichen Drama nähert. Im übrigen will ich hier nur zwei Aussprüche von ihm anführen. Zunächst sein Urteil über die Musik: „Die Würde der Kunst erscheint bei der Musik vielleicht am eminentesten, weil sie keinen Stoff hat, der abgerechnet werden müßte; sie ist ganz Form und Gehalt und erhöht und veredelt alles, was sie ausdrückt.“ Sodann ein prophetisches Wort über das kommende deutsche Drama (gesprochen in dem Jahre, wo der zwölfjährige Wagner ein von der Dresdener Kreuzschule preisgekröntes und von ihr veröffentlichtes Gedicht verfaßte): „Poesie, Malerei, Gesang, Musik, Schauspielkunst: wenn alle diese Künste und Reize von Jugend und Schönheit an einem einzigen Abend, und zwar auf bedeutender Stufe zusammenwirken, so gibt es ein Fest, das mit keinem anderen zu vergleichen.“ Wir müssen also dem Bayreuther Meister recht geben, wenn er schreibt: „Offenbar hat alles, was ich als strengste Konsequenz eines idealen Verfahrens bezeichnet habe, *unseren großen Meistern von je auch nahe gelegen.*“

Was ich Ihnen hier über die organischen Beziehungen zwischen Wagner und seinen großen Vorgängern auf rein künstlerischem Gebiete gegeben habe, ist äußerst skizzenhaft und dürftig. Ich habe einfach einen bestimmten Gedankengang bei Ihnen anregen wollen. Trotzdem hat es mir aber so viel Zeit gekostet, daß mir zu dem dritten Teil meiner Ausführungen — Wagner's Beziehungen zu den Klassikern auf allgemein menschlichem Gebiete — keine Zeit mehr übrigbleibt. Hier will ich mich also mit einigen lakonischen An-

deutungen begnügen, bloß damit Sie erkennen, um was es sich handelt.

Leider darf man nicht bei jedem Gebildeten eine sehr genaue Kenntnis der reinmenschlichen Bestrebungen der großen deutschen Künstler voraussetzen. Jean Paul hat ein hübsches Wort, in welchem diese Bestrebungen leicht faßlich formuliert sind: „Die Dichtkunst kann und soll nicht nur die Freuden vergrößern und die Schmerzen verkleinern, sondern beide verklären." Niemals haben die wahrhaft Großen unter Deutschlands Dichtern in Worten und in Tönen sich damit begnügt, „l'art pour les artistes" (wie man im heutigen Jargon sagt) — Kunst für Künstler — machen zu wollen. Sie haben das ganze tatsächliche Leben „verklären" wollen. Diese Vorstellung von der heiligen Würde der Kunst umfaßt alles Menschliche. Was alle deutschen Dichter wollten, dafür hat Wagner später das Wort geprägt, die Kunst solle uns ein „freundlicher Lebensheiland" sein. Der Kunst wird von diesen Männern eine hohe metaphysische und ethische Bedeutung zugeschrieben, wodurch sie einerseits auf die gesamte, auch wissenschaftliche Auffassung der Welt nicht ohne Einfluß bleibt, andererseits aber für fähig gehalten wird, in einschneidender Weise auf die Gestaltung der gesellschaftlichen Verhältnisse zu wirken, — nicht unmittelbar, wohl aber mittelbar dadurch, daß sie Gesinnungen zu wecken, Richtungen anzudeuten und Begeisterung zu entfachen geeignet ist. Immanuel Kant hatte nach einem „Lehrer im Ideal" gerufen; die deutsche Kunst antwortet: Ich bin der Lehrer im Ideal! Das schöne Wort Schiller's: die erste Pflicht des Dichters sei, sich selbst zu veredeln, führte ich heute schon an. Ist das aber geschehen, dann erweitert sich diese Pflicht: der Dichter soll sein ganzes deutsches Volk veredeln; und veredeln kann er es nur, wenn er es leitet; schöne Verse und schöne Sonaten

genügen nicht; man veredelt einen Menschen nur, indem man auf seine Grundanschauungen und dadurch auch auf seine Handlungsmotive bestimmend wirkt. Wie dies philosophisch gemeint sei, sagt besonders schön wiederum Herder; er redet von dem zukünftigen Wort-Tondrama und meint: „Wem Worte und Töne verbündet das ganze Gewebe unserer Empfindungen und Bemühungen auf dem Kampfplatz des Lebens ausdrücken, der wird über sich, aus sich hinaus gezogen; nicht etwa nur in einem Spiegel erblickt er, er empfindet, wenn man so kühn reden darf, die Ethik und Metaphysik seines menschlichen Daseins." Wenn das wahr ist, so folgt daraus, daß Kunst geeignet sein muß, auf das Leben der Menschen bedeutend einzuwirken. Und wir begreifen, daß einer der jüngsten und edelsten der deutschen Dichterfamilie, Heinrich von Stein (ein persönlicher Schüler Dühring's und Wagner's), Karl Ludwig Sand sagen lassen kann: „Den deutschen Gedanken schafft nun nichts mehr beiseite. Einst suchte er das Heil in den Wolken. Nun will er das Überschwengliche im Leben verwirklichen." Mit diesen Worten sind die Bestrebungen der großen deutschen Künstler sehr genau bezeichnet: im Unterschied von allen anderen Künstlern der ganzen Welt haben sie stets das Auge auf das Leben gerichtet gehalten und haben das „Überschwengliche" — das unmöglich Dünkende — „verwirklichen" wollen. Dies gilt nun auch von Wagner, und zwar im allerhöchsten Maße. Mögen Sie ihn als Künstler zu den Romantikern oder zu den Klassikern rechnen, gleichviel, den Adel seines Lebens kann ihm nur die Lüge rauben. Alle Konflikte seiner tragischen Laufbahn entstehen ausnahmslos daraus, daß er sich niemals zu Kompromissen mit der Welt des Lugs, des Trugs, des Mammons hergibt. Unzweifelhaft war dasjenige, was Wagner im Leben verwirklichen wollte, das, wofür er in seinen vielbändigen

Schriften stritt und in allen seinen Taten focht, so vor allem die folgenschwere Tat der Begründung der deutschen Festspiele in Bayreuth auf der Grundlage der unbedingten Selbstlosigkeit, unzweifelhaft, sage ich, war das alles ein Überschwengliches. Ein Vorwurf kann ihm aber daraus nicht gemacht werden, war er doch selber in seiner unerhörten Begabung und in der beispiellosen Energie seines Charakters die lebendige Verkörperung des Überschwenglichen. Und dann: glauben Sie, daß jemals etwas Großes auf dieser Welt ohne Überschwenglichkeit erreicht wurde? Bewahre! Nicht einmal etwas Kleines, sondern nur das absolut Unbedeutende. An der Stelle, wo Goethe zwischen einem starken und einem großen Charakter unterscheidet, sagt er: „Jeder sieht wohl ein, daß hier eigentlich das Überschwengliche, wie überhaupt, die Größe macht.“ Dieses Überschwengliche ist ein künstlerischer Beweggrund, eine künstlerische Regung des Herzens. Die deutschen Dichter haben mit aller Kraft danach gestrebt, dieses künstlerische Element im Menschen zu bewußtem Leben zu erwecken, es anzufachen, es auszubilden, von der Überzeugung geleitet, daß sie hierdurch ein Werk vollbrächten, wichtig als deutsches Nationalwerk und wichtig für die Kultur der gesamten Menschheit. Goethe sagt: „Die wahre Vermittlerin ist die Kunst.“ Das ist ein unendlich tiefes Wort; es birgt eine ganze Weltanschauung. Daß die Kunst die wahre Vermittlerin sei, die Vermittlerin, heißt das, zu einem höheren, geläuterten Menschheitsideal, das konnte nur dort entdeckt werden, wo, wie in Deutschland, die Musik die Seele aller Kunst geworden war. Keiner nun hat diese Ahnung, diesen Glauben begeisterter aufgegriffen als Wagner; und will ich ihn auch gewiß nicht über Goethe stellen, so darf ich dennoch darauf aufmerksam machen, daß er in zwiefacher Beziehung ihm überlegen war: erstens, insofern die deutsche Kunst der

Musik die seine war, und zweitens, insofern er den nationalen Standpunkt ungleich kräftiger betonte und dadurch dieser Richtung zum ersten Male eine konkretere Gestaltung abgewann. Denn er war der erste, der mit schonungsloser Aufrichtigkeit und mit fanatischer Beharrlichkeit auf die germanische Eigenart hinwies: die Fähigkeit, die der gänzlich semitisierten sog. lateinischen Welt verloren gegangen ist, schreibt er, können auch die deutschen Stämme nur dadurch wieder erlangen, daß sie „auf ihre Wurzeln zurückgehen". Außerdem war er der erste, der es unternahm, das deutsche Ideal einer ganz reinen, von aller Spekulation abgewandten Kunstdarbietung zur Wirklichkeit zu machen: die Begründung der Bayreuther Festspiele steht einzig da in der Geschichte der Menschheit. In Griechenland war es das ganze Volk, welches sich Festspiele veranstaltete, der Staat gab ungeheure Summen dafür aus; in Deutschland hat das ein Mann ganz allein vollbracht, und zwar indem er alles Eigene dafür hingab und nichts von dem, was dann einkam, für sich nahm; als er es tat, handelte er im Auftrage der Klassiker der deutschen Dicht- und Tonkunst.

Wagner besaß nämlich einen unerschütterlichen Glauben an das, was er „den deutschen Geist" zu nennen pflegte; dieser war es, der ihm zu dem Unerhörtesten Mut und Ausdauer gab. Was war nun dieser deutsche Geist? Um sich herum hat Wagner einiges, aber nicht viel Schönes von ihm erfahren und erlebt — mit Ausnahme des großen Krieges, dem er denn auch den letzten Anstoß zur Begründung von Bayreuth entnahm. Das neue Deutsche Reich hat aber nicht bloß ihn, Wagner, schnöde behandelt, sondern so ziemlich alle seine Hoffnungen für eine neue, echt und unverfälscht deutsche Kultur betrogen; dennoch blieb sein Glaube an den deutschen Geist unerschüttert. Diese Unerschütterlichkeit, die dem großen

Mann zu hoher Ehre gereicht, entsprang aus einer zwiefachen inneren Erfahrung: aus der Erfahrung der unvergleichlichen Größe der deutschen Wort- und Tondichter der Vergangenheit, nicht allein jedoch ihrer künstlerischen Größe, sondern — das muß wohl bemerkt werden — ihrer erhabenen moralischen Größe; und zweitens, aus dem Bewußtsein seiner eigenen deutschen Bedeutung. Hatte nicht im Anfang des vorigen Jahrhunderts Bach ganz allein „das Erhabene deutscher Eigenart“ dargestellt? Allein — neben einem erhabenen Staatsmann und Krieger? So stand auch Wagner allein! Und während Staatsmann und Krieger weltgeschichtlicher Bedeutung Deutschlands Ehre, Besitzstand und Ruhm mehrten, vollendete dieser große Einsame in einem abseits gelegenen deutschen Städtchen das unsterbliche Werk der deutschen Kunst, das Werk, welches wie kein zweites durch die ganze Welt siegreich zieht, überall die Kunde verbreitend von Deutschlands Beruf, „ein Veredler der Menschheit zu sein“: das erhabene deutsche Drama, das klassische Originalwerk deutscher Kunst!

Richard Wagner's Bayreuth[1])

Nie vielleicht hat ein Mann es vermocht, die leitende Idee seines Lebens in solcher Weise in die Sichtbarkeit hinauszuprojizieren und als dauernde Gestalt der Nachwelt zu überliefern, wie es Richard Wagner mit seinem Bayreuth gelungen ist.

Bei jedem schöpferischen Geiste müssen wir zwischen seinen Werken und seinem Leben und Streben unterscheiden. Goethe sagt uns, er habe gleich einem Nachtwandler gedichtet; Wagner spricht von dem „zweiten Gesicht", durch das er das „Nieerlebte" erfuhr, und von den „Geisterstimmen", die ihm im Traum ihre Melodien zuraunten; das ist ein Übermäßiges, ein Überschwengliches, es ist der vulkanische Ausbruch der Natur auf geistigem Gebiete. Daneben läuft das Leben, das bewußte, hin und her gegen den Wind kreuzende Leben, das Leben, das an jedem Morgen einen neuen Ausgleich zwischen Schicksal und Bestimmung, zwischen Vermögen und Wollen erfordert. Das Werk steht als ein Abgeschlossenes vor uns, das Leben nicht. Das Werk steht außerhalb der Zeit, das Leben innerhalb, und was zeitlich ist, ist Bruchstück. „Je älter ich werde, seh' ich mein Leben immer lückenhafter", schrieb Goethe sechs Monate vor seinem Tod. Und wie schwer ist es nicht, zu einer faßlichen und wahrhaftigen Vorstellung des Lebens Goethe's zu gelangen! Ich meine nicht das Äußere, das Chronistische an diesem Leben, sondern das innere Lebensgesetz, dasjenige, was, selbst nicht zu einer sichtbaren Gestalt zusammengefaßt, Tag für Tag die Richtung gab, das Maß bestimmte.

Richard Wagner nun, dem mächtigsten plastischen Genie unter den Dichtern aller Zeiten, ist es gelungen, die Quint-

[1]) Erschienen in der „Woche" vom 1. Juni 1901, bei Gelegenheit des fünfundzwanzigjährigen Jubiläums der ersten Festspiele in Bayreuth.

essenz dessen, was sein Leben von der Wiege bis zum Grab gestaltete, in einem Symbol leibhaftig vor unsere Augen hinzustellen. Das Festspielhaus oben auf dem Bayreuther Hügel ist der lebendige Wille Richard Wagner's, es ist — zu einem reinsten, einfachsten Ausdruck zusammengedrängt — die Formel seines Lebens, dessen Rune; vereinigt zeigt es uns die erste Ursache seines Tuns und dessen letzte Wirkung. Wer von Wagners Leben nichts wüßte und in der richtigen Geistes- und Gemütsverfassung an dieses Gebäude heranträte, würde, wenn er sich nach und nach in alles versenkte, worauf der Bau von Ziegel und Holz hindeutet, eine tiefe Kenntnis des Mannes gewinnen, der es errichtete. Denn was in dem Wollen dieses Mannes ewige Bedeutung besaß, hat hier Gestalt erhalten: lebendige Gestalt; denn sie wirkt als ein mächtiger Faktor in dem Kulturleben der Menschheit, und Wagner hat hier gleichsam sein Leben über das natürliche Ende hinaus verlängert und steht noch mitten unter uns, solange sein Festspielhaus steht; zugleich aber symbolische Gestalt, weil sich um diesen stummen Zeugen eines halbhundertjährigen heißen Ringens Kreis um Kreis erweiternd anschließt, so daß wir gerade hier deutlich gewahr werden, wie töricht es ist, bei Wagner die Kunsttat von der Kulturtat trennen zu wollen. Dies nun ist das eigentliche „Geheimnis von Bayreuth“: ein Wille ist hier verkörpert und gebannt, der Wille eines ganzen Lebens, einer der stärksten Willen, die je gewirkt haben. Damit soll nichts Mystisches gesagt sein, nichts wenigstens, was mehr Mystik an sich hätte, als alles Leben es hat; nur das Abstrakte ist ohne mystisches Element. Deswegen kann Bayreuth nicht nachgeahmt werden: Wagner's Werke führt man in der ganzen Welt auf, die Festspiele aber nachzuahmen, dazu besitzt keiner die Macht; die guten Münchner werden es auf ihre Kosten lernen. Der

bloße Gedanke ist eine Absurdität. Das war auch der Sinn jener Reimworte, die Wagner in den Grundstein seines Bayreuther Baues einschloß:

> „Hier schließ ich ein Geheimnis ein,
> Da ruh es viele hundert Jahr:
> Solange es verwahrt der Stein,
> Macht es der Welt sich offenbar.“

Dieses Geheimnis ist das Geheimnis seines eigenen Lebens.

Ein „Geheimnis“ zergliedern zu wollen, wäre gewiß kein vernünftiges Beginnen; man kann aber darüber sinnen; und da die eigentümliche Manie der Jubiläen die Menschen daran erinnert, daß jetzt genau fünfzig Jahre verflossen sind, seit Wagner das erstemal öffentlich (in seiner Schrift „Eine Mitteilung an meine Freunde“) seine Absicht verkündete, Festspiele zu geben, und fünfundzwanzig Jahre, seit es ihm zum erstenmal vergönnt war, diese seine Absicht auszuführen, so möchte es nicht unzeitgemäß erscheinen, zu einem ernsten Sinnen anzuregen.

Freilich, wer sich die soeben genannten Zahlen vergegenwärtigt, wird sich zum Jubilieren wenig aufgefordert finden; denn bedenkt man, was die letzten fünfundzwanzig Jahre in Bayreuth gezeitigt haben, trotzdem der große Meister selber kaum das erste Lustrum miterleben durfte, so empfindet man, daß die Schuld des vorangegangenen Vierteljahrhunderts niemals gesühnt werden kann. Was der Achtunddreißigjährige sofort hatte ausführen wollen, das hat der Dreiundsechzigjährige aufdämmern gesehen. Inzwischen hatte er Tag für Tag gegen einen tausendköpfigen Bund von Blindheit, Dummheit, Neid und Haß und inmitten einer Atmosphäre von bleierner Gleichgültigkeit für seinen Kunst- und Kulturgedanken der Festspiele kämpfen müssen. Keine Waffe ist gegen ihn unbenützt geblieben, vor keiner noch so abgründlichen Gemeinheit

sind die Feinde des ritterlichen Lohengrindichters zurückgescheut. Feindseligkeit zwischen Künstlern und leidenschaftlichen Parteigeist hat es oft gegeben, doch die Geschichte kennt kein Beispiel, daß ein Künstler einen so blindwütigen Haß entzündet hätte. Es war ein Kampf auf Leben und Tod. Wagner's Werke sollten als ungeheuerlich und unmöglich unterdrückt werden; drangen sie trotzdem durch, so suchte man ihn persönlich moralisch zu vernichten; zerstreuten sich diese Giftnebel vor dem Sonnenblick des reinen Auges, so ging es mit allen Mitteln der Verleumdung und der böswilligen Insinuation an die materielle Schädigung seiner Festspiele. Eine künftige Generation wird es sicher nicht glauben wollen, schon die jetzige hat es vergessen, wie und gegen wen dieser edle Mann hat kämpfen müssen; ich selbst, der ich Gelegenheit hatte, mich viel mit seinem Leben zu beschäftigen, ich vergesse es immer wieder, und nehme ich einen Band Glasenapp zur Hand und erblicke die nüchternen Tatsachen — die „harten Tatsachen“, wie Carlyle sie nannte — die sich ebensowenig aus dem Blatt der Geschichte auswischen lassen wie der Schandfleck von der Hand der Lady Macbeth, so bin ich immer bestürzt und empört und zuletzt trostlos. Denn Wagner hat in diesem Kampf zu einsam gestanden, die Neigung der Menschen, Partei gegen das Edle und gegen das Geniale zugunsten des Mittelmäßigen und des Gemeinen zu nehmen, war zu allgemein, als daß man eine Fußbreite Bodens fände, um die Hoffnung auf bessere Dinge darauf aufzurichten.

Doch nichts mehr hiervon. Es war nicht meine Absicht, die Jubiläumsstimmung zu stören. Das Gesagte aber — da es doch einmal gesagt ist — können wir gleich anwenden für jenes Sinnen, zu dem ich hinleiten möchte. Denn sind wir berechtigt, das Bayreuther Haus als das „offenbare Ge-

heimnis“ von Wagners ganzem Leben zu betrachten, so haben wir zunächst darin den Sieg des unbeugbaren Willens zu erblicken.

Einer hat dieses Haus bauen wollen, einer gegen die Welt. Als er die Idee zuerst faßte, besaß dieser Eine keine Mittel; seine Beziehungen zu Fürsten und einflußreichen Männern waren durch seine freimütige politische Haltung alle abgeschnitten; sein Vaterland war ihm verschlossen; die mächtige Gilde der Musiker hatte er durch sein Buch „Oper und Drama“ wie einen Mann sich verfeindet; die übermächtige Gilde der Presse hatte ihm für seinen Antisemitismus den Tod geschworen; das deutsche Volk sah zu und lachte. Und er hat's doch durchgesetzt! Und heute pilgern die Menschen aus allen fünf Weltteilen nach Bayreuth hin, weil der Eine es will, weil sein Wille dauernd dort gebietet.

Neben dem Wollen erblicken wir aber in diesem Bau vor allem das souveräne Können. Wer nie in Bayreuth war, ahnt nicht, wie weit dieses Festspielhaus von einem Theater abweicht. Bühne, Zuschauerraum und Orchester: alles entspringt hier einer neuen und darum neu anordnenden Idee. Was man gewöhnlich darüber liest, ist lächerlich oberflächlich. In unsere Theater — ein französisches Erbe — hatte sich das Orchester nach und nach eingeschlichen und eingeschoben, die Bühne vom Zuschauerraum immer weiter trennend; wir blickten zuletzt auf das Szenenbild hinüber, wie von einem musikalischen Schnürboden herab. Hier galt es nun — im genauen Gegensatz zum Operntheater — das Orchester als den wichtigsten Teil der ganzen Struktur aufzustellen, da ja die Musik der gebärende Schoß der dramatischen Handlung im neuen Kunstwerk ist, und von ihm aus nach beiden Seiten hin das übrige zu gestalten. Räumlich und akustisch gebietet jetzt das Orchester, und dennoch erblickt unser Auge einzig

die Bühne, und dennoch vernimmt unser Ohr jedes auch nur geflüsterte Wort. Zum erstenmal besitzt die Welt ein Theater für Musik. Und die Lösung dieses ganz neuen Problems wurde nicht — wie bei solchen Dingen üblich — tastend, sondern sofort beim ersten Wurf in vollendeter Weise gegeben. Dieses souveräne „Können" ist für Wagner bezeichnend; alles, was er wollte, konnte er. Der praktische Sinn gilt sonst nicht als charakteristisch für den deutschen Dichter und Denker; in dieser Beziehung, wie auch in der Vielseitigkeit seiner künstlerischen Begabung, gemahnt Wagner an die großen Künstler der Renaissance.

Kaum aber haben wir dieses Wort ausgesprochen, das die prunkenden Höfe und Adelshäuser von Florenz, Rom, Ferrara, Mailand, Venedig in unser Gedächtnis zurückruft, so fällt uns die Lage und die schmucklos schlichte Bauart des Bayreuther Hauses in den Sinn. Nicht die Zerstreuung eines Fürsten kann hier bezweckt sein, vielmehr muß das Gebäude der Erbauung eines Volkes dienen; dieses Haus entspringt offenbar einem heilig ernsten Wollen. Am Rande eines Tannenwaldes, auf einem Hügel, in einiger Entfernung von einer abgelegenen kleinen Provinzstadt, da baut dieser Mann sein Theater hin; er baut es aus Holz und Ziegeln. Zufall kann das nicht sein; es ist aber auch nicht Zwangslage, sondern einfach die Tatsache: Festspiele, wie Wagner sie meinte, können in einer Großstadt nicht statthaben. Schon Januar 1852 schrieb Wagner an Liszt, er könne sein Theater nur „in irgend einer schönen Einöde, fern von dem Qualm und dem Industriegeruche unserer städtischen Zivilisation" aufrichten, und zwei Jahre früher hatte er in einem Brief an seinen Freund Uhlig erklärt, ein Theater „von Brett und Balken" genüge ihm, wenn er nur das Innere „nach seinem Plan herstellen könne". Der Wille, der hier gebietet,

ist also ein ganz anderer als bei den Italienern. Er ist auch ein anderer als der lediglich auf möglichst korrekte und lehrreiche Aufführungen hinzielende des unsterblichen Weimarer Theaterdirektors.

„Große Städte mit ihrem Publikum sind für mich gar nicht mehr vorhanden", sagte Wagner in dem bereits obengenannten Brief an Liszt, und zwanzig Jahre später schlug er die Million ab, die ihm angeboten wurde, um sein Festspielhaus in Berlin zu errichten. In der Lage des Hauses tritt, wie man sieht, ein tiefer Grundzug dieses Willens in die Erscheinung. Wagner selbst hat es vor genau fünfzig Jahren deutlich ausgesprochen: „Mit dieser meiner neuen Konzeption trete ich gänzlich aus allem Bezug zu unserm heutigen Theater und Publikum heraus; ich breche bestimmt und für immer mit der formellen Gegenwart." Man pflegt zu sagen, Wagner habe für seine Werke ein eigenes Theater gebaut; das Umgekehrte wäre richtig: er hat für seine Idee einer neuen dramatischen Kunst und eines anzustrebenden neuen Verhältnisses zwischen Kunst und Kultur auch eigene Werke geschrieben. Beides, die neue Kunst und das neue Verhältnis, lassen sich einzig abseits von unseren Städten und von allen Rücksichten, die für unsere Gegenwart maßgebend sind, in feierlichen Festspielen verwirklichen. Die Festspielidee ist älter als alle die großen Werke Wagner's. Sie ist das Bestimmende, ohne das er diese Werke weder entwerfen noch ausführen hätte können. Wer die Festspielidee preisgibt, gibt Wagner's Lebensgedanken preis. Der Raum zu einer näheren Ausführung hierüber ist mir heute versagt; in dem Angedeuteten liegt aber, dächte ich, schon genügend Stoff zum Nachsinnen.

Und während wir die schweigende Verkörperung eines auf immer verstummten Willens im Auge behalten, drängt sich uns noch ein Eindruck mächtig auf: der Mann, der dieses

Haus erbaute, muß völlig uneigennützig gewesen sein. Was hätte ein so unerhört praktisch beanlagter Mann, der außerdem als Künstler und als Dirigent unerreicht dastand, für ein Vermögen und eine Weltstellung erwerben können, wenn er in allen großen Städten Operntheater mit versenktem Orchester angelegt hätte und herumgereist wäre, Aufführungen zu inszenieren und zu leiten! Statt dessen schlägt er die glänzenden Anerbietungen aus, die ihm London, Chicago, Berlin in den Tagen der hoffnungslosesten Not machen, und beharrt dabei, sein Haus am Waldesrand, „fern von dem Qualm unserer Zivilisation“ zu erbauen, wo offenbar nur seltene Festspiele veranstaltet werden können. Daß ein solches Unternehmen unmöglich „rentabel“ sein kann, liegt auf der Hand. Und blättern wir nun in den schriftlichen Zeugnissen, so entdecken wir, daß von Anfang an die zäh festgehaltene moralische Grundlage der Festspiele darin bestand, daß niemand bezahlen noch bezahlt werden sollte. Das steht schon 1850 zu lesen, und noch 1873 beharrt Wagner darauf: „Gegen Entree kann niemand zugelassen werden.“ Freilich, ein Jahr vor seinem Scheiden hat er in eine veränderte Auffassung dieses Grundsatzes notgedrungen einwilligen müssen: selbst wenn die Künstler nur bescheiden entschädigt würden, es kommen noch zahlreiche Mitwirkende und bedeutende Dekorationskosten hinzu; das Budget eines Bayreuther Festspiels weist hohe Ziffern auf. Woher das Geld hierzu nehmen, außer „gegen Entree“? Doch, wenn auch Wagner schweren Herzens seine Zustimmung zu etwas hat geben müssen, was für ihn die Entweihung eines Lebenstraums bedeutete, innerlich hat er nichts preisgegeben: die Lage seines Hauses sorgt dafür, daß kein „Geschäft“ damit zu machen sei, und der praktische Leiter ist nach dem glänzendsten Besuch glücklich, wenn das „Haben“ eines Festspiels dem „Sollen“ die Wage hält.

Schon die bloße Betrachtung dieses vor 25 Jahren durch die ersten Festspiele eingeweihten Hauses lehrt uns, wie man sieht, viel über dessen Erbauer. Das Ringen eines ganzen Lebens blickt von dem Hügel auf uns herab. Wir sehen Wagner's Wollen, wir sehen sein Können, wir erblicken die moralische Grundlage seines Charakters.

Wer das aber sieht, dem wird wohl die Ahnung aufgehen, daß es sich hier um etwas anderes handelt als um das, was bei einer vortrefflichen Berliner oder Münchner Aufführung des Nibelungenringes zur Erscheinung gelangt; er wird ahnen, daß zwischen der Wagneromanie unserer Opernleitungen und dem Lebensgedanken, dem dieses Gebäude entsprang, nur eine oberflächliche Berührung stattfinden kann; er wird ahnen, daß hier ein tiefer und umfassender Kulturgedanke gestaltet.

Wagner selbst sagt, sein Festspielhaus „rage als ein Mahnzeichen in die deutsche Welt hinein".

Wer bei Gelegenheit dieses Jubiläums zu dem schlichten Haus hinaufschaut, tue es nicht flüchtig, er tue es mit sehenden Augen, er erblicke die mahnende Gebärde!

Gipfel der Menschheit[1])

„Exemplum dedi vobis, ich habe euch ein Beispiel gegeben“: so sprach unser Heiland am letzten Abend seines Erdendaseins. Wir wollen uns hier über das „Hypodeigma“ des Textes nicht weiter aufhalten, das allenfalls auch „Vorbild“ oder „ich hab's euch vorgeprobt“ übersetzt werden könnte; Jesus hat nicht griechisch geredet, und das deutsche Wort „Beispiel“ birgt in seinem Innern alle Feinheiten, deren wir zu jenem Verständnis bedürfen, das sich als das richtige durch Unerschöpflichkeit der Anregung erweist. Wir schlagen in unserem kostbaren Hausschatz, Grimm's Wörterbuch, nach und erfahren, dieses „-spiel“ habe nichts mit spielen zu tun, vielmehr stamme es von dem alten „spell“ ab, das Erzählung, Märchen, Erdichtung bedeutete und noch heute in dem englischen Wort für Evangelium — „Gospel“ — weiterlebt, eigentlich „God's spell“, die Dichtung Gottes, das Märchen Christi. Kluge belehrt uns des weiteren, „spella“ sei überhaupt die altgermanische Bezeichnung für „künstlerische Hervorbringung“. Dies ist sehr wichtig; denn alles Mechanische der Vorstellung eines Musters, einer Schablone, entschwindet, und wir haben's mit eigener Schaffenskraft zu tun. Was also das Beispiel uns geben soll, ist die Anregung, selber hervorzubringen, eigene Taten zu wirken. Und hier greifen wir nach noch einem Hausschatz, der stets auf Armeslänge zur Hand liegt, und finden bestätigt in Kant's Anfangsgründe der Tugendlehre, daß wir diesen Begriff des Beispiels nicht so auffassen dürfen, als müßten wir uns mit anderen für mustergültig gehaltenen Menschen vergleichen und ihnen Punkt

[1]) Zuerst erschienen in „Deutsche Weihnacht, eine Liebesgabe deutscher Hochschüler“, Dezember 1914.

für Punkt nachahmen, vielmehr hätten wir aus ihnen die „Idee der Menschheit“ zu gewinnen, d. h. die Vorstellung des Menschen, wie er Gottes Absicht am nächsten kommt. Die Beispiele also — große Männer, ja Gott selbst auf Erden — „dienen nicht als Muster, sondern nur zum Beweise der Tunlichkeit des Pflichtmäßigen“. Seine Pflicht wird jedem von uns deutlich genug gewiesen; „ein Beispiel habe ich euch gegeben“ bedeutet: Lerne von mir, daß du unbedingt fähig bist, deine Pflicht zu tun; lerne, daß in jedem edel gelebten Leben schöpferische Gestaltung am Werke ist, wie in Werken der Kunst; du darfst nicht bloß blind wollen, sondern, ebenso wie ich euch ein Leben vorgedichtet habe zu ewiger Märe, so mußt auch du — innerhalb des Rahmens deiner Fähigkeiten — das dir Gegebene gestalten, die Wirklichkeit um- und umarbeiten, bis sie dem Ideal nahekommt.

Einen Aufsatz so anfangen, heißt in familiärer Sprache: „einem mit der Tür ins Haus fallen“. So kommt man aber auch tatsächlich am schnellsten zum Ziele, und der Kriegsstand, in dem wir leben, zieht überall das kürzeste Verfahren vor. Fragen wir nach der Bedeutung der großen deutschen Männer für das heranwachsende Jugendgeschlecht, so müssen wir sagen: die innerlichste Bedeutung liegt in ihrem Wert als Beispiele; nur muß man wissen, was ein „Beispiel“ ist, und hier hat uns die sprachliche Erwägung sofort ins Innerste geführt. Nicht daß wir wie Goethe in Worten und wie Beethoven in Tönen dichten, nicht daß wir wie Bismarck Staaten und wie Friedrich Schlachten lenken, fordert das Beispiel von uns, vielmehr etwas anderes: daß wir nämlich das eigene Leben lebendig gestalten, daß es kein bloß glimmender oder gar blakender Docht sei, sondern eine flammende Leuchte.

Soviel im allgemeinen; jetzt aber der besondere Fall. Das bisher Gesagte könnte man von allen bedeutenden Männern lernen; die großen Deutschen bilden aber sowohl einzeln wie auch namentlich zusammengenommen eine Gattung für sich. Das, was wir mit Betonung das Deutsche zu nennen berechtigt sind, ist der herrlichste Besitz, den es für Menschen gibt, und birgt die Fähigkeit zu ungeahnter Entwickelungsfülle; dieses Deutsche ist die Errungenschaft, ist das Werk, noch triftiger gesprochen, ist das Leben der großen deutschen Männer.

In diesen Besitz wächst nun als Erbe die deutsche Jugend hinein. Mehr als irgendwo gilt aber hier das von Goethe erst in reiferen Jahren in seine Jugenddichtung eingefügte Wort:

> Was du ererbt von deinen Vätern hast,
> Erwirb es, um es zu besitzen!

Jeder gebildete Deutsche muß nämlich erst „deutsch" werden; bis er es bewußt geworden ist, ist er es nicht ganz, nur teilweise und gleichsam zufällig. Über dem Ungebildeten wacht ein guter Engel; dem Gebildeten dagegen wird sein Schicksal in die eigene Hand gelegt; daß an ihm „gebildet" wurde, muß ihm jetzt dienen, an sich selber „Bildner" zu werden. Schiller — der unentbehrlichste unserer Lehrmeister des Deutschen — hat aufmerksam gemacht, daß der Mensch, ehe er anfängt zu denken, der Wahrheit näher ist als der Denker, der noch nicht zu Ende gedacht hat; ebenso steht der Mann, der keine höhere Bildung genoß, dem instinktiv von ihm eingesogenen Deutschtum näher als der gymnasial und akademisch gebildete Jüngling, der nicht mit Inbrunst daran arbeitet, ein klar bewußter, ausführlich beschlagener Deutscher zu werden. Das deutsche Heer ist

eine großartige Schule des Deutschtums; doch liegt es im Wesen der Sache, daß hiermit nur der Charakter, der Wille erzogen wird. Eine ebenso wirksame Schule des gesamten deutschen Wesens wünschte ich, in welcher Religion, Wissenschaft, Weltanschauung, bildende Kunst, Ton- und Dichtkunst, aber nicht weniger Politik, Gesellschaft, Handel, Industrie, Technik, Verwaltung, Gesetzgebung, Schulwesen, alle mit Bezug auf das Deutschtum, auf das unterscheidend Deutsche in jeder dieser Betätigungen betrachtet würden; hiermit wäre die klare Scheidung von dem Undeutschen gegeben. Die Einheit, die aus dieser Befassung zutage treten würde, ist ein bisher in der Weltgeschichte unbekanntes Phänomen: es bilden die großen deutschen Männer — die denkenden, die dichtenden, die forschenden, die lenkenden, die schaffenden — eine einzige Familie; das ist das Besondere, das begründet die deutsche Kraft, das schenkt die deutsche Hoffnung.

Shakespeare, der Dichter, stellt seine Zeit dar, und indem er das tut, „richtet er sie" (wie Richard Wagner gesagt hat); nicht aber schafft er an ihr und arbeitet er an ihrer Zukunft. Die englischen politischen Größen wiederum — Hobbes, Bolingbroke usw. — gehören lediglich ihrer politischen Welt an, einer völlig amoralischen, kulturfernen, poesielosen, nüchtern utilitaristischen. Wie anders bei den Deutschen! Ein Herder widmet die besten Jahre seines Lebens der Erforschung des göttlichen Sinnes der Geschichte; ein Schiller arbeitet mit Aufopferung letzter Kräfte daran, uns den Weg zu weisen, auf dem der „Staat der Not" in den „Staat der Freiheit", d. h. in den deutschen Staat der Zukunft verwandelt werden kann und wird; ein Richard Wagner wandelt in Schiller's Fußtapfen, wie bei der Vollendung des deutschen Dramas, so auch mit der Reihe seiner Schriften, welche Staat, Gesellschaft, Religion betreffen;

ein Goethe schreibt Faust und Iphigenie und Werther und alle anderen Meisterwerke nur nebenher, als „Gelegenheitsdichter“ (wie er sich selber nannte), widmet aber als Staatsminister, vielfacher Verwalter, Bibliothekar, Theaterleiter, Ingenieur, Naturforscher, Reisender, Kunstsammler (usw. ins Unendliche) seine eigentliche Lebensarbeit der Errichtung eines allumfassenden Doms für alles, was den Namen „deutsch“ verdient. Sollte jemals der Tag kommen, wo an deutschen Hochschulen ein Lehrstuhl für Goethe errichtet würde, dann wäre der erste Schritt geschehen zur Begründung jener von mir gemeinten Schule des gesamten deutschen Wesens. Keine ausländischen Poeten gleichen in dieser Beziehung den deutschen Dichtern. Nun aber blicke man auf die deutschen Staatsmänner — einen Wilhelm von Humboldt, einen Stein, einen Bismarck; man betrachte diese umfassende Bildung, diesen sittlichen Ernst, diese Reinheit der Herzen und darum auch der Ziele! Alle sind sie tief religiöse Naturen, alle läutern ihr Wesen an höchsten Werken der Kunst und Dichtung; sie sind Erscheinungen einer edelsten Kultur, und ihr Deutschsein ist nicht ein Zufall der Geburt, nicht ein Vorurteil für das Gegebene, vielmehr bedeutet es das bewußte Erfassen einer verantwortungsvollen, gottgegebenen Pflicht. Ein ganz eigener Ernst liegt auf dem Antlitz aller großen deutschen Staatsmänner, wie die fast erschreckende Strenge und Trauer, die auf den Zügen und in den Augen Wilhelms I. lag, als er 1870 in den Krieg fuhr — ein Anblick, der auf mich wie eine erste, damals noch unverstandene, nur in Ergriffenheit geahnte Offenbarung des deutschen Wesens wirkte.[1]) Und dann vergegenwärtige man sich die großen deutschen Schlachtenlenker von Friedrich bis

---

[1]) Vergleiche S. 25.

Moltke und bis Hindenburg und vergleiche sie mit anderen: diese Kultur, dieser sittliche Untergrund!

Heute will ich nur andeuten: von den Denkern, den Forschern, den Erfindern, den Lenkern des praktischen Lebens hätte ich ein Gleiches zu sagen. Es liegt auf der Hand, daß kein Land der Welt irgend etwas auch nur entfernt Ähnliches aufweisen kann. Ein neues Kulturideal ersteht vor unseren Augen; es ist im Werden begriffen; wieder einmal gewinnt Gottes schöpferischer Wille Gestalt; den Deutschen fällt die Pflicht anheim, seinen Willen zu vollbringen; ihre großen Männer gehen als Beispiele voran; von ihnen müssen sie lernen, bei ihnen in die Schule gehen; jeder ist fähig, wie im Heere, so auch im Leben seine Pflicht als Deutscher zu vollbringen.

Man werde sich dessen nur recht bewußt: so alt auch Deutschland ist, so jung ist das Deutschland, das jetzt entsteht. Darum auch die begeisterte Aufnahme alles Großen aus der Ferne, z. B. Shakespeare's: der Deutsche ist eben jung und besitzt infolgedessen Phantasie und Naivität und das Entgegenfliegen dem Großen und Schönen, ohne welches überhaupt keine Leistung besteht. Aus diesem selben Grunde ist aber auch in Deutschland fast alles unfertig: Staat, Gesellschaft, Geschmack. Nur zwei Dinge sind fertig: das Heer und das Genie. Und diese zwei gehören zueinander. Das Genie Deutschlands — wie es in jenen Männern überall sich kundtut — hat dieses einzige Volksheer gewollt und geschaffen, und dieses Heer ficht für das heilige Erbe, welches jene Männer — als Stimmen ihres Volkes — uns übermacht haben, für das Heiligste auf Erden, ich sage: für Gott! Welche Aufgabe erwächst aber einem Jeden in Gegenwart und Zukunft: diesem Heere und diesem Genie gewachsen, ebenbürtig, ja, in irgend einem Maße ihrer würdig sein! Es gilt auf allen

Gebieten des Lebens schöpferisches Wirken und dennoch strenge Folgerichtigkeit, Erfindungsmut und nichtsdestoweniger treue Bewahrung der Einheitlichkeit. Es gilt, die erreichte Höhe der Kultur — trotz Macht, trotz Reichtum — festhalten und ausbauen; es gilt, selbst im Herrschen zu dienen, selbst im Gebieten zu gehorchen, in Demut kraftbewußt. Und das alles können wir nur von den großen Deutschen lernen; denn sie allein haben es gekonnt, getan, gelebt; sie sind das Beispiel, an dem wir die Pflicht und zugleich die Erfüllbarkeit der Pflicht lernen.

Wieder, wie vor einem Jahrhundert und wie vor einem halben Jahrhundert, bewährt die deutsche Jugend ihren Heldenmut; möchte sie den Werken des Friedens, zu denen Gott sie bald heimrufen wird, den gleichen Heroismus widmen; alle großen Deutschen waren Helden — Helden im Erstreben, im Erleiden, im Erringen. Sie hat Schiller im Sinne bei den Worten: „Die Gipfel der Menschheit werden glänzen, wenn noch feuchte Nacht in den Tälern liegt.“

Bayreuth, zu Weihnachten 1914.

An den Leser

Wenn Sie der Meinung sind, daß dieses Buch wert ist, weite Verbreitung im deutschen Volke zu finden, so können Sie dazu beitragen, indem Sie es empfehlen.

Der Verlag

Werke von Houston Stewart Chamberlain

aus dem

Verlag von F. Bruckmann A.-G., München

